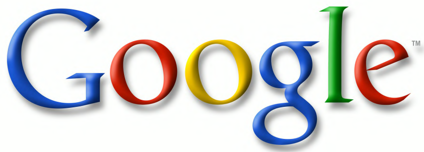



HARVARDIANA
ET
VE RI
TAS
CHRISTO
ECCLESIAE
ACADEMIA
IN·NOV·ANG



BIBLIOTHÈQUE
DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

LE SPIRITUALISME DANS L'ART

PAR

CHARLES LÉVÊQUE
Professeur de philosophie au Collége de France

PARIS
GERMER BAILLIÈRE, LIBRAIRE-ÉDITEUR
Rue de l'École-de-Médecine, 17.

Londres
Hipp. Baillière, 219, Regent street.

New-York
Baillière brothers, 440, Broadway.

MADRID, C. BAILLY-BAILLIÈRE, PLAZA DEL PRINCIPE ALFONSO, 16

1864

LE

SPIRITUALISME

DANS L'ART

OUVRAGES DE M. CHARLES LÉVÊQUE.

La Science du beau, ses principes, ses applications et son histoire, 1863. 2 vol. in-8. Ouvrage couronné par l'Académie des sciences morales et politiques, par l'Académie française et par l'Académie des beaux-arts. (Durand. Paris, 1861.)

Études de philosophie grecque et latine. Un volume in-8. (Chez le même. 1864.)

Le premier moteur de la nature dans le système d'Aristote. Paris. 1852, 1 vol. in-8. (Chez le même.)

Quid Phidlæ Plato debuerit ? In-8. Paris, 1852.

Platon, considéré comme fondateur de l'esthétique. Paris, 1857. In-8.

De la traduction des Ennéades de Plotin, par M. Bouillet. (Extrait du *Journal des savants.*) In-4.

La Physique d'Aristote et la Science contemporaine, à propos de la traduction de *la Physique d'Aristote,* par M. J. Barthélemy Saint-Hilaire. In-8. Paris, 1862.

Paris. — Imprimerie de E. Martinet, rue Mignon, 2.

LE

SPIRITUALISME

DANS L'ART

PAR

CHARLES LÉVÊQUE
Professeur de philosophie au Collége de France

PARIS
GERMER BAILLIÈRE, LIBRAIRE-ÉDITEUR
Rue de l'École-de-Médecine, 17.

Londres	New-York
Hipp. Baillière, 219, Regent street.	Baillière brothers, 440, Broadway

MADRID: C. BAILLY-BAILLIÈRE, PLAZA DEL PRINCIPE ALFONSO, 16

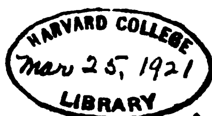
1864


HARVARDIANA
ACADEMIA IN NOV·ANG
ET
VE RI
TAS
CHRISTO ECCLESIAE

ION

ns ce petit v
rtaine philoso
pourquoi cett
et encourage-
soit permis

plus de la puiss
tôt poussent le
nent violemmen
. Il a été donn
ions moteurs e
les idées où l'e
idées où domi
claircir, fortifie
oguer, mettre à
ux des idées, t
plus une sociét
nt mûrs et porté
ns ce devoir de l


HARVARD COLLEGE
Mar 25, 1921
LIBRARY

INTRODUCTION

Les trois *Études* comprises dans ce petit volume se rattachent directement à une certaine philosophie. Comment s'y rattachent-elles et pourquoi cette philosophie fait-elle, provoque-t-elle et encourage-t-elle de semblables études ? Qu'il nous soit permis de le rappeler ici en quelques pages.

Personne désormais ne doute plus de la puissance de ces moteurs cachés qui tantôt poussent les sociétés en avant, tantôt les ramènent violemment en arrière et qu'on nomme les idées. Il a été donné aux sociétés de choisir entre les bons moteurs et les mauvais. Les mauvais, ce sont les idées où l'erreur domine; les bons, ce sont les idées où domine la vérité. Reconnaître, démêler, éclaircir, fortifier, développer l'élément vrai; distinguer, mettre à nu, signaler, atténuer l'élément faux des idées, tel est l'office de la philosophie. Et plus une société est ancienne, plus les esprits y sont mûrs et portés à la critique et à la discussion, plus ce devoir de la philosophie devient impérieux.

Or, ce devoir, une école de philosophie ne l'a pas rempli tout entier, aussi longtemps qu'elle laisse en dehors de ses cadres ne fût-ce qu'une seule des idées essentielles qui sont les forces vives de l'esprit humain. Eût-elle résolu, dans les limites du possible, les questions les plus graves, qu'un seul problème soit omis, une des portes du système demeure fermée : ceux qui seraient entrés par cette porte, et ils sont toujours nombreux, restent dehors ou vont frapper ailleurs. En outre, les méthodes ont un mouvement naturel qui ne peut s'arrêter qu'à leur dernier résultat; et de même, les principes, une fois rendus évidents, doivent épuiser leur énergie féconde et rendre une à une toutes leurs conséquences. Ainsi le devoir, l'intérêt et la logique obligent les doctrines philosophiques à se continuer elles-mêmes jusqu'à ce qu'elles aient atteint leur parfait développement.

Par exemple, sous quel prétexte une philosophie oserait-elle se dispenser de rechercher quelles sont les bases de la loi, sans laquelle nulle société humaine n'est possible? Et si cette philosophie est spiritualiste, si elle croit que la justice est éternelle et absolue comme Dieu lui-même, si elle croit que l'homme, créature libre, a pour fin de pratiquer la justice, que c'est là son devoir et que ses droits ne sont que les garanties mêmes de son devoir, souffrira-t-elle que la loi prenne son point d'appui ailleurs

que sur la justice? Pourra-t-elle tolérer qu'on définisse le droit comme l'ont défini les sophistes, Épicure, Hobbes ou Bentham? Non : elle regardera comme une partie essentielle de son entreprise de déduire de ses principes une forte et libérale *philosophie du droit*, et elle n'aura de repos que lorsque cette philosophie sera devenue l'esprit de la législation nationale (1).

A cet exemple nous pourrions en joindre beaucoup d'autres, qui nous seraient fournis par l'étude des rapports qui rattachent la philosophie à l'esprit humain et au monde lui-même. Il y a dans le monde des faits, des lois, des causes. Les faits sont de deux sortes : les uns, purement internes, sont vus par la conscience; les autres sont connus au moyen des sens. Les lois aussi sont de deux espèces : les unes président à la vie des âmes; les autres régissent les mouvements des corps. Quant aux causes, il y en a de finies en nombre innombrable, et il y a une seule cause infinie de laquelle procèdent et dépendent toutes les autres. Ces faits, ces lois, ces causes, selon qu'ils diffèrent, sont connus par des facultés distinctes dont l'emploi régulier constitue des méthodes

(1) C'est précisément un des plus éminents représentants du spiritualisme, M. Ad. Franck, qui occupe au Collége de France la chaire du *droit de la nature et des gens*. Outre de belles leçons très-applaudies, cet enseignement a produit de remarquables ouvrages, notamment : *Réformateurs et publicistes de l'Europe*, et tout récemment, *la Philosophie du droit pénal*, dans la présente bibliothèque.

différentes. Mais distinguer les diverses classes de faits, établir que ces faits ont des lois, atteindre directement ou indirectement les causes, décrire les facultés de connaître et les méthodes, c'est l'œuvre propre de la philosophie. Serait-ce donc une philosophie celle qui, cantonnée en elle-même et volontairement étrangère au travail des sciences mathémathiques, physiques, naturelles, économiques, politiques, les laisserait marcher au hasard, confondre les faits, les lois et les méthodes, supprimer les causes finies et nier l'existence de la cause suprême? Une telle philosophie aurait abdiqué ses droits les plus précieux. Elle aurait sacrifié sa plus légitime influence et s'affaisserait bientôt dans l'impuissance et dans le mépris. Une philosophie vraiment féconde et qui connaît son objet, doit donc poser et résoudre les questions fondamentales que les autres sciences ne résolvent pas elles-mêmes, mais desquelles, sciemment ou non, elles empruntent la solution à tel ou tel système philosophique.

C'est ainsi que la philosophie se divise naturellement en autant de philosophies spéciales qu'il y a de sciences particulières. C'est ainsi qu'il y a une philosophie de l'histoire, une philosophie de la médecine, une philosophie de l'économie politique. Tous ces termes prennent place dans la langue de nos jours au fur et à mesure que l'idée qu'ils expriment s'éclaircit et se détermine. De là, pour la

philosophie, la nécessité de s'étendre et de se développer sans cesse, comme le tronc d'un arbre vigoureux se developpe en poussant successivement toutes ses branches.

Mais de même qu'il y a des questions de faits, de lois, de causes, de méthodes, qui se groupent autour des idées du vrai, du juste, de l'utile et qui se rattachent aux sciences; de même il y a des questions de psychologie et de métaphysique qui se groupent autour de l'idée du beau et se rattachent aux beaux arts. Il y a donc une science philosophique du beau exactement au même titre qu'il y a une science philosophique du vrai, une science philosophique du juste, une science philosophique de l'utile. Les philosophes ne sauraient donc être admis à se récuser sur la question du beau. S'ils prétextaient que c'est là un sujet d'études purement littéraires réservé aux hommes de goût et aux critiques d'art, on leur répondrait que des recherches qui réclament les efforts réunis du psychologue, du métaphysicien, du moraliste, de l'historien des systèmes, ont au plus haut degré le caractère philosophique, et on les mettrait en demeure de poursuivre ces recherches sur les traces, incontestablement philosophiques, de Platon et d'Aristote, de Kant et de Hegel.

La philosophie spiritualiste n'a pas attendu cette mise en demeure. Elle n'avait pas besoin qu'on lui indiquât ses devoirs. Dès ses commencements (nous

l'avons rappelé ailleurs) (1) elle a jeté les fondements et élevé les principales assises de l'esthétique par les mains mêmes de M. Cousin et de M. Jouffroy. Et telle était l'importance de la question du beau aux yeux des maîtres de la science de l'esprit, qu'ils ont jugé utile, il y a quelques années à peine, de poser de nouveau le problème et d'exciter à le résoudre une génération de disciples par eux-mêmes formés (2).

C'est que ces penseurs illustres ne pouvaient se résigner à laisser inachevé et privé d'une de ses ailes le vaste et solide monument qu'ils avaient à cœur d'édifier. C'est aussi qu'ils avaient constaté, par leur propre expérience, qu'on ne peut aborder le problème du beau sans toucher à tous les autres problèmes de la science philosophique, et sans les renouveler et rafraîchir quelque peu, du moins quand on a l'amour des profondes analyses et le goût des sévères démonstrations.

On le voit, la philosophie du beau est une partie essentielle, un élément intégrant de la philosophie elle-même. Mais il y a plus.

De toutes les parties de la philosophie, l'esthétique,

(1) *Science du beau*, t. I, préface, pages v à xi.

(2) Voyez le remarquable *Rapport* fait, au nom de la section de philosophie, sur le concours relatif à la *Question du Beau*, par M. Barthélemy Saint-Hilaire, lu dans les séances des 16 et 20 avril 1859; dans le tome XI des *Mémoires de l'Académie des sciences morales et politiques*. — Voyez aussi le volume de M. Émile Saisset intitulé : *L'Ame et la Vie*, suivi d'un *Examen critique de l'esthétique française* (Germer Baillière, 1864).

par les sentiments exquis qu'elle décrit et réveille, par les objets auxquels elle ramène la pensée, par les applications variées qu'elle est tenue de faire à chaque instant de ses principes, est celle qui a le plus d'attrait. Combien de lecteurs ont été conquis à Platon par le *Phèdre* et par le *Banquet!* Et, qui sait? N'y a-t-il pas lieu de croire que c'est l'idée du beau qui la première emporta l'auteur futur de la *République* sur ces hautes cimes où il vit resplendir l'idée du bien, et auxquelles il a donné le nom de régions idéales qu'elles ont après lui gardé? Combien de savants, d'érudits, de lettrés, n'eussent jamais franchi le seuil de la philosophie d'Aristote, si la *Poétique* et la *Rhétorique* ne leur en avaient adouci les rudes approches? L'austère raison de Kant n'a jamais souri, mais elle s'est un peu détendue dans sa *Critique du jugement esthétique*, et dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, et s'est ainsi rendue accessible à plus d'un esprit sérieux, mais auparavant rebuté par trop de roideur, de sécheresse et de mystérieuse obscurité. Enfin, qui donc ignore quel surcroît de séduction puissante et quel regain de noble popularité un maître illustre a dû à son livre sur le Vrai, le Beau et le Bien?

Pourquoi la philosophie dédaignerait-elle les moyens les plus légitimes de se faire aimer et d'accroître son influence? Étendre l'influence de ce qu'on estime être la vérité, c'est un droit; disons

mieux : c'est une obligation. On a raison de penser que la vérité doit s'armer en guerre, harceler ses adversaires, les tenir en échec, les affaiblir. Toutefois il ne suffit pas de réduire ses adversaires à l'impuissance et d'arrêter les progrès de l'erreur; il n'importe pas moins de conserver ses amis, et, s'il se peut, d'en augmenter le nombre. C'est plus qu'un triomphe, c'est un progrès que de conquérir des âmes. On en conquiert en se faisant aimer. Non certes que la philosophie doive appeler à son aide l'artifice, la ruse, les habiles flatteries, les misérables complaisances, rien en un mot de ce que Platon, dans le *Gorgias*, qualifiait de « vile cuisine ». Ces roueries de la sophistique, la philosophie les a en horreur et n'en a pas besoin. Mais autant la philosophie gagne à mépriser les expédients du charlatanisme, autant et plus encore elle perdrait à se dépouiller du charme légitime qu'apportent avec elles les attrayantes contemplations du beau.

Au surplus, c'est aussi là une question de prudence. Si le spiritualisme n'eût point occupé de bonne heure les riches contrées de l'esthétique, d'autres s'y seraient établis et de là lui auraient créé des embarras et suscité des obstacles; et il lui eût fallu dépenser à conquérir cette province un temps et des forces mieux employés à la cultiver. Il a donc été sage de s'en rendre maître ; il la gardera et il continuera, s'il plaît à Dieu, d'y attirer les esprits

qui pour aller au vrai préfèrent cette route ou ne connaissent que celle-là.

Nous ne prétendons point cependant que l'esthétique ait la miraculeuse vertu de convertir la foule au spiritualisme. Aucune science philosophique n'a jamais eu, n'aura jamais sur la foule d'action directe et immédiate. Celle qui voudrait se mettre, comme on dit, à la portée de tout le monde, altérerait son caractère, ou plutôt le perdrait infailliblement. Mais il n'est pas une science de cet ordre qui n'ait ses intermédiaires, lesquels transmettent les idées comprises dans son domaine et en étendent à la longue le bienfait jusqu'aux extrémités de la sphère intellectuelle. Entre la foule qui sent presque sans penser et le philosophe qui analyse les sentiments et les pensées esthétiques, l'intermédiaire est l'élite, c'est-à-dire ce groupe d'esprits éclairés qui motive ses jugements, donne le ton et forme l'opinion. Entre le philosophe qui médite sur le beau et l'artiste qui s'inspire de la beauté et la représente, l'intermédiaire naturel et toujours présent est la critique qui, sciemment ou non, de son plein gré ou en dépit d'elle-même, juge les œuvres au nom des théories. Or il faudrait être aveugle ou injuste pour ne pas voir combien d'adhérents ces deux ordres d'auxiliaires ont, depuis un demi-siècle, ralliés à la philosophie spiritualiste.

Ce n'est pas tout : certains artistes de notre temps

ont pris goût aux spéculations esthétiques, et ne paraissent pas s'en être repentis. Un maître dans les choses de l'art, un critique de grand talent et qui généralement ne se trompe guère, M. Vitet, s'est pourtant trompé, croyons-nous, quand il a écrit il y a peu de jours (1), que les théories esthétiques n'effleurent même pas la conscience des artistes. Le fait fût-il vrai, l'esthétique française n'eût-elle touché que l'éminent esprit qui tient ce langage, cette science aurait encore lieu d'être fière d'elle-même. Mais l'idée a plus d'énergie communicative, et certains artistes ont plus de force de raison qu'on n'a coutume de l'imaginer. Tous les artistes de génie ont plus ou moins philosophé. On pourrait même, rien qu'en recueillant et rassemblant leurs pensées purement théoriques, composer un livre que plus d'une fois nous avons songé à écrire, et dont le titre vrai serait : *L'Esthétique des maîtres*. Conduit jusqu'à nos jours, ce livre contiendrait des pages d'Eugène Delacroix, de Charles Simart, d'Halévy, d'exquises conversations et des lettres de cet Hippolyte Flandrin que nous venons de perdre, que nous avons nous-même souvent entendu, et dont M. Delaborde nous rendait hier, dans la *Revue des deux mondes* (2), une fidèle et touchante image. Loin de fermer l'oreille aux théo-

(1) *Études sur l'histoire de l'art* (2 vol. in-18), introduction.
(2) Livraison du 15 juin 1864.

ries, loin d'y rester indifférents, de tels hommes, et d'autres encore, recherchaient, lisaient, goûtaient, discutaient les livres, les idées, les entretiens des philosophes amis de l'art et de la beauté. Que si les générations qui succèdent à ces artistes et que n'animent plus les grands souffles religieux, s'obstinaient à faire fi de la méditation et de la pensée, ce serait un malheur à conjurer et non une loi fatale à subir en courbant la tête.

En effet, à ce mal il y a un remède que la philosophie a employé déjà, et que M. Vitet recommande avec toute l'autorité de sa science et de sa parole (1). Ce remède consiste à montrer les lois de la théorie au fond même des faits et des œuvres, et n'est autre chose que la méthode philosophique elle-même se servant tour à tour de la raison et de l'expérience. L'esthétique spiritualiste a adopté cette méthode, non pour plaire à un siècle qui se dit positif, mais parce que la science est à ce prix. Elle ne s'est pas bornée à rêver sur les nuages, ou plus simplement, à méditer dans un fauteuil, ou plus exactement, à réfléchir sur les effets psychologiques et sur l'essence du beau. Cela, elle l'a fait parce qu'il faut le faire. Mais elle s'est imposé d'autres fatigues; elle a voyagé sur terre et sur mer (2); elle a étudié l'archéologie au

(1) Dans l'introduction déjà citée.

(2) « Après avoir exprimé le regret de ne connaître les *Sept sacrements* que par les gravures de Pesne, nous avons fait une course à

pied des monuments, la peinture et la sculpture dans les ateliers et dans les musées; elle a lu patiemment les historiens de l'art ancien et moderne; elle a consulté les voyageurs, les mythographes et les ethnologistes; elle a contemplé la nature dans divers pays. Elle a ensuite repris à nouveau son travail de méditation solitaire, et confrontant les faits avec les principes, les idées avec les phénomènes, les règles avec les œuvres, elle a risqué un ensemble de conclusions qu'elle a livrées à l'épreuve de la discussion et de la publicité. Il en est résulté que plus d'un critique et même plus d'un artiste l'ont prise non-seulement au sérieux, mais en estime, et que, tout en la contredisant sur certains points (ce qui ne l'a ni surprise, ni blessée), ils ont reconnu qu'elle avait fait œuvre de science et œuvre de philosophie, et n'ont pas dédaigné de l'écouter quelquefois.

Cependant, quoique la philosophie du beau re-

Londres pour y voir de nos yeux et apprécier par nous-mêmes ces tableaux fameux, ainsi que plusieurs autres de notre grand compatriote (Poussin), tombés entre les mains de l'Angleterre, grâce à notre coupable indifférence, et que nous signalait M. Waagen.

« Dans le peu de jours qu'il nous était permis de donner à ce petit voyage, nous nous sommes réduits à l'examen de quatre galeries : la galerie nationale, qui répond à notre musée, celles de lord Ellesmere et du marquis de Westminster, et, à quelques milles de Londres, la galerie, très-célèbre en Angleterre et trop peu connue en Europe, du collége de Dulwich. » — Et l'on sait quelles pages M. Cousin rapporta de ce voyage. (Voy. *le Vrai, le Beau et le Bien*, Appendice sur l'art français.)

cherche la sérénité des hauteurs tranquilles placées au-dessus de la région des orages,

Edita doctrina sapientum templa serena (1),

bien qu'elle préfère l'amitié à la discorde et les harmonies de la paix aux déchirements de la guerre, elle a aussi son arsenal d'armes défensives et offensives, et n'hésite pas, quand il le faut, à descendre sur le terrain de la polémique. Plus d'une fois elle s'est mesurée, non peut-être sans quelque avantage, avec ses ennemis, qui sont précisément les ennemis du spiritualisme lui-même.

N'est-ce pas M. Cousin qui, le premier, avec son ardente éloquence et sa redoutable dialectique, a démontré l'impuissance radicale où se trouve le sensualisme, cette forme tantôt inconsciente, tantôt déguisée du matérialisme, d'expliquer philosophiquement ni le sentiment délicat et pur que nous fait éprouver le beau, ni l'idée qu'il suggère à notre raison, ni le jugement que nous portons sur les différents degrés de la beauté, ni le type suprême et divin auquel nous rapportons et d'après lequel nous mesurons toutes les beautés finies? L'esthétique sensualiste, si tant est que ces deux mots se puissent accoupler, a été, en 1818, réfutée par des arguments auxquels nul n'a depuis répondu.

(1) Lucrèce, liv. II, v. 8.

N'est-ce pas M. Jouffroy qui, reprenant l'œuvre de son illustre maître et ami, et fouillant avec l'instrument de sa pénétrante analyse sous toutes les apparences du beau, a solidement établi que, dans l'homme comme dans l'animal, dans l'arbre comme dans la pierre, ce qui nous délecte esthétiquement et ce que nous appelons du nom de beauté est invariablement quelque chose de simple, d'immatériel, d'invisible? Prouver cela par l'évidence même n'était-ce pas agrandir les possessions du spiritualisme et réduire d'autant celles de ses adversaires?

N'est-ce pas M. Cousin encore qui a mis en pleine lumière le lien qui rattache l'art élevé du XVIIe siècle aux influences spiritualistes, et l'art amoindri, corrompu, abaissé du siècle dernier aux progrès d'un étroit empirisme et d'un matérialisme de plus en plus avoué?

C'était ouvrir à la philosophie du beau le champ de l'histoire comparée des arts et des systèmes de psychologie et de métaphysique: et ce champ était si vaste, que les derniers venus, quelle que fût leur faiblesse, devaient, même après la grande moisson faite, trouver encore à glaner.

Ceux-ci donc se sont engagés dans l'étude attentive des monuments qui nous sont restés des siècles de Périclès et d'Alexandre. Quoique pleins de respect et de reconnaissance pour Winckelmann, ils ont révisé scrupuleusement les appréciations du célèbre

antiquaire, qui n'avait pu juger les arts de la Grèce que par les fragments que l'Italie lui en avait montrés. Ils ont reconnu, avec Ottfried Müller et d'autres savants critiques ou archéologues, que l'époque de Phidias fut l'âge d'or de la sculpture et de l'architecture grecques; ils se sont assurés que l'époque de Praxitèle, malgré la grâce ravissante de ses productions, était déjà un temps d'affaiblissement et même de décadence. Puis, comparant l'une et l'autre série de monuments aux idées religieuses et philosophiques dont ces œuvres avaient été l'expression plastique, ils n'ont pu s'empêcher de remarquer, d'une part, que Phidias et ses disciples étaient contemporains des plus puissants philosophes spiritualistes de l'antiquité : Anaxagore, Socrate, Platon; tandis qu'au contraire Praxitèle et Lysippe vivaient à côté de cet Epicure, trop vanté par les uns, trop décrié par les autres, mais qui enseignait que l'âme n'est qu'un corps, que Dieu n'est qu'un fantôme, que l'injustice n'est pas en elle-même un mal, que le bonheur se réduit au plaisir des sens et qu'il n'y a pas d'autre existence que la vie présente. Que conclure de cette autre expérience historique fournie par les monuments et les textes, sinon que, partout où passe le matérialisme, les beaux-arts sont profondément atteints, comme le sentiment religieux, la morale, la justice et la liberté?

La philosophie du beau a rencontré dans l'histoire

de quoi réfuter un autre adversaire du spiritualisme : nous voulons dire l'idée panthéiste.

Tous les grands systèmes panthéistes sont aujourd'hui connus jusque dans leurs derniers détails, grâce aux recherches historiques inaugurées et poursuivies sans relâche par l'école spiritualiste. Un fait remarquable et qui surpend au premier aspect, c'est que quelques-uns de ces systèmes : ceux de Plotin, de Schelling, de Hegel, contiennent d'admirables vérités sur les facultés esthétiques de l'âme humaine, sur les diverses espèces de beauté et sur le caractère et la puissance des arts. Mais lorsqu'au lieu de se tenir à la surface de ces doctrines, on pénètre jusqu'au fond, le phénomène s'explique fort naturellement. Il a sa cause dans une contradiction flagrante qu'aucun panthéiste n'a jamais évitée, mais dont aucun non plus n'a jamais la nette conscience. Cette contradiction, souvent signalée, consiste à prétendre maintenir la réalité des âmes et des forces individuelles au sein d'une force ou d'une substance unique dont les individus ne sont pourtant que des formes plus ou moins accidentelles. Convaincus de cette réalité, de cette personnalité des êtres particuliers que leur système ne saurait admettre, mais que proclame leur conscience et qu'affirme leur raison, certains panthéistes décrivent les faits psychologiques avec une exactitude, et parfois avec une profondeur et une clarté qui effacent, au moins sur ce terrain,

toute différence entre eux et les purs spiritualistes. Ce n'est pas tout : partant de cette psychologie, ils s'élèvent graduellement jusqu'à une esthétique pleine de vérité, de richesse, de variété et de charme. A la bonne heure. Toutefois leur esthétique n'est pas l'œuvre, le fruit de leur panthéisme. Loin de là, elle le condamne absolument, car l'un des caractères essentiels de la beauté finie est de manifester une force individuelle distincte de la force suprême. Ainsi entre leur panthéisme, qui détruit leur esthétique, et le spiritualisme, qui prouve leur esthétique mais réfute leur panthéisme, la logique les place dans la nécessité d'opter. Quelque pacifique et conciliante, répétons-le, que soit la philosophie du beau, quelque peu de goût qu'elle ait pour les moyens autres que la recherche et l'analyse, elle n'a pas dû s'abstenir et ne s'est point abstenue de viser à ce défaut de cuirasse et de porter un coup de plus, non certes aux panthéistes, qui sont des personnes, mais au panthéisme, qui n'est qu'un système.

Elle a donc établi son caractère philosophique et par les problèmes qu'elle s'est posés, et par sa méthode d'investigation, et par ses procédés de réfutation, et enfin, par l'usage qu'elle a fait de l'histoire de l'art et de l'histoire des systèmes. Elle ne se flatte pas néanmoins d'avoir terminé sa tâche : aussi bien les tâches philosophiques sont au nombre de celles qu'on ne termine jamais. Elle n'ignore pas d'ailleurs que

le beau lui-même, le beau en soi, c'est Dieu ; un Dieu intelligent, créateur, personnel ; que ce Dieu est infini comme ses puissances, et par conséquent infiniment au-dessus de notre raison qui le conçoit sans le comprendre. Mais par cela seul que la beauté infinie est conçue, une mesure nous est donnée des beautés imparfaites et finies.

Nous avons donc, au fond intime de notre raison, un type absolu de grandeur, non de grandeur physique, mais de grandeur intellectuelle et morale, c'est-à-dire de perfection. Quels effets produit en l'homme la contemplation assidue de cette perfection? Chacun est en état de l'apprendre par une expérience pratique et positive. Ce n'est pas ici le lieu de décrire ces effets. Il est du moins avéré que ces effets sont comparables aux attractions prodigieuses qui élèvent périodiquement les eaux des océans. L'attraction divine, car on ne peut la nommer autrement, Platon et Aristote l'ont constatée en termes différents, mais avec une égale force de génie, le premier dans le *Banquet*, le second dans le douzième livre de la *Métaphysique*. Ce qui démontre cette attraction dans l'homme, c'est que plus il attache sa pensée à la contemplation de l'infinie perfection, plus aussi il place haut le but de sa vie et plus il grandit. Ce qui démontre ces attractions dans les sociétés, c'est que celles-ci montent ou descendent selon que les idées religieuses y sont éclatantes ou obscurcies.

Ce qui démontre cette attraction dans les artistes, c'est que l'art s'élève ou s'abaisse selon que la notion de l'idéal brille ou s'éclipse dans leur intelligence.

Mais parmi tous les êtres que nous connaissons, celui qui s'éloigne le moins de la perfection divine et qui peut en approcher le plus, c'est l'âme humaine. C'est de l'âme que part l'âme pour s'élancer à la conception de la vie parfaite et infinie. En sorte que la notion de l'infini vivant et parfait et la notion de l'âme ont de communes destinées, et que les progrès de l'homme, de la société et de l'art suivent le progrès de ces deux notions et doivent le suivre.

Donc, quoique la perfection infinie soit chose en soi absolue, et quoique l'âme humaine soit au fond identique avec elle-même dans tous les temps, comme, selon nous du moins, la perfection infinie est mieux conçue par les modernes que par les Grecs, comme d'autre part la connaissance de l'âme est plus répandue et sa valeur mieux comprise dans nos sociétés chrétiennes et spiritualistes, il est naturel et il est juste que l'art moderne soit autre que l'art antique, quoiqu'il ait le droit de lui beaucoup emprunter.

Or c'est à saisir, à démontrer et à justifier les différences légitimes qui doivent séparer l'art moderne de l'art antique, ou plutôt de l'art grec, que visent les trois *Études* réunies dans le présent volume. On s'y est attaché à continuer et à compléter d'autres *Études* plus étendues, accueillies par l'Institut et

par le public avec une bienveillance dont il nous convient de nous montrer reconnaissants encore une fois. Ainsi, dans notre pensée, ce petit livre offrirait quelques arguments de plus en faveur de la féconde énergie et de la vérité de la philosophie de l'esprit.

Il ne nous reste plus qu'à dire que la première de ces *Études* a été écrite pour la *Revue des deux mondes* (15 janvier 1864); la seconde pour le *Journal de l'instruction publique* (1857) et tirée à part peu de temps après son insertion dans le journal; nous l'avons retouchée et augmentée avant de l'imprimer ici. Quant à la dernière où nous nous occupons de Poussin, elle est, à part une cinquantaine de lignes, récente et inédite. Ces trois *Études* ne laissent pas que de composer un tout, et aboutissent à une seule et même conclusion. Nous y avons joint, sous forme d'appendice, un discours sur les *Origines platoniciennes de l'esthétique spiritualiste*, qui se rattache bien à notre sujet. Ce discours, nos auditeurs du Collége de France le connaissent. C'est à eux surtout que nous l'adressons.

Bellevue, 24 juin 1864.

PREMIÈRE ÉTUDE

LE SPIRITUALISME DANS LA SCULPTURE

LE

SPIRITUALISME DANS LA SCULPTURE

Il a aujourd'hui soixante-cinq ans, en l'an VI de la république, le directoire, ayant à célébrer l'anniversaire du 9 thermidor et voulant ôter à cette fête tout caractère de haine politique, organisa une grande solennité où les cœurs pussent s'unir dans un même sentiment de concorde et de patriotique orgueil. Il décréta que les monuments précieux enlevés à l'Italie à la suite de nos conquêtes seraient transférés de Charenton, où des bateaux les avaient apportés, jusqu'au centre de Paris avec la pompe et l'appareil d'une cérémonie antique. Un témoin oculaire, qui vivait encore il y a quelques mois, M. E. J. Delécluze, dans son livre sur Louis David, nous a donné un récit intéressant de cette entrée triomphale, où ne manquait que le triomphateur, alors en Égypte. A la vue des chefs-d'œuvre de l'antiquité et de la

renaissance dont nos musées allaient s'enrichir, de vives espérances s'éveillèrent. On se plut à rêver pour les arts plastiques une ère nouvelle de fécondité. On se flatta qu'autour de l'*Apollon du Belvédère*, des *Muses*, du *Laocoon*, du *Gladiateur*, des merveilles rivales de celles-là ne tarderaient pas à éclore. Quelques hommes toutefois, Quatremère de Quincy et Louis David surtout, en jugèrent autrement. Ils pensèrent et dirent l'un et l'autre que les œuvres de l'art antique devaient rester en Italie comme dans leur pays natal, et que là seulement elles pouvaient exercer une salutaire influence. David allait plus loin. « La vue de ces tableaux et de ces statues, disait-il, formera peut-être des savants, des Winckelmann ; mais des artistes, non. »

A ne parler pour le moment que des savants et des antiquaires, Louis David ne se trompait pas. Les marbres du Vatican installés au Louvre excitèrent et portèrent jusqu'à la passion ce goût des études archéologiques et de l'histoire de l'art que diverses circonstances, mais principalement la découverte d'Herculanum, puis celle de Pompéi, avaient fait naître dès le milieu du XVIII[e] siècle. On demeurait confondu de la perfection de ces statues d'hommes, de dieux, de déesses, auxquelles ne pouvaient être comparées un seul instant les œuvres les plus achevées de notre art national. On se demandait si ces modèles de beauté étaient décidément inimitables ;

mais on inclinait à croire qu'ils seraient égalés, surpassés même, pourvu que l'érudition sût retrouver et indiquer au juste les conditions dans lesquelles l'art grec avait longtemps et admirablement fleuri. L'Institut partageait cette illusion ou cette espérance, lorsque deux ans plus tard, en l'an VIII, il proposa pour sujet de concours la belle question que voici : « Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique, et quels seraient les moyens d'y atteindre? » Il est probable que de nos jours la même question serait énoncée en termes un peu différents : on demanderait, non plus quels sont les moyens d'égaler la sculpture antique, mais s'il existe encore de tels moyens. Ce dernier langage supposerait un doute; celui des académiciens de l'an VIII n'en admettait pas. Ils comptaient évidemment sur une réponse affirmative, et ils l'obtinrent.

Cette réponse fut donnée par Émeric David dans un mémoire qui reçut la couronne du concours. L'Institut avait jugé que, malgré quelques défauts et certaines opinions contestables, ce manuscrit présentait « un assez grand nombre d'idées et d'observations propres à accélérer la marche de l'art vers sa perfection. » Il invita en conséquence l'auteur à publier cet ouvrage, qui parut bientôt après sous le titre de *Recherches sur l'art statuaire*, *considéré chez les anciens et chez les modernes*. Le livre venait à propos; il plut aux savants par une certaine érudition

et des textes habilement groupés, aux artistes par des connaissances techniques puisées dans l'atelier même, à tout le monde par une admiration sincère des chefs-d'œuvre et un vif amour du beau, exprimés dans un style dont la chaleur, parfois un peu déclamatoire, convenait au goût du temps. Il eut donc alors une grande vogue. Mais la question qu'Émeric David agitait, l'a-t-il résolue? ou bien est-elle encore pendante et faut-il la poser de nouveau et la résoudre autrement? Tels sont les points que nous avons l'intention d'examiner. Aujourd'hui comme en 1799, et avec plus d'inquiétude peut-être, on se préoccupe de l'avenir de la statuaire. Sans méconnaître l'éclat qu'elle a jeté depuis la renaissance jusqu'à nos jours, on regrette que la sculpture française n'ait pas eu un progrès assez continu, une verve assez abondante, un accent assez moderne et assez national. On est ambitieux pour elle. Les uns lui reprochent de se traîner dans l'ornière de la routine, les autres d'incliner au réalisme, qui serait, disent-ils, sa ruine. Comment la placer dans la voie qui est la sienne, et où est cette voie? Faut-il, pour la trouver, regarder en arrière et remonter timidement le cours des traditions? Faut-il au contraire rompre avec le passé, se précipiter en avant et n'attendre que de la fantaisie le renouvellement et le progrès? Ou, sans courir de tels hasards, convient-il cependant de renoncer à la prétention vaine de recom-

mencer l'art grec, et ne serait-ce pas un sage parti que de poursuivre seulement quelque heureuse et possible alliance entre la forme idéale et le spiritualisme moderne? Ces diverses questions, que se pose journellement la critique sérieuse, s'éclairciront peut-être, si nous recherchons avec Émeric David d'abord quelles furent les causes physiques, religieuses et politiques de la perfection de la sculpture grecque, puis quelles en furent les causes techniques et philosophiques ou esthétiques, enfin jusqu'à quel point ces mêmes causes ont pu agir et pourraient agir encore sur les destinées de la sculpture moderne.

I

Celui qui s'est proposé de découvrir les principes de l'art rencontre tôt ou tard devant lui un fait primitif et inexplicable, la vocation. On naît poëte : ce mot d'un ancien est resté vrai; mais on naît artiste aussi, et, parmi les artistes, les uns naissent musiciens, les autres peintres, les autres sculpteurs, les autres architectes. Quelques hommes à peine ont possédé plusieurs de ces aptitudes à la fois; encore faut-il remarquer que les arts qu'embrassa leur génie étaient frères, comme les arts du dessin, et qu'ils y excellèrent inégalement. Cette puissance native, la science aura beau faire, elle ne l'enfantera jamais, pas plus qu'elle n'arrivera par la synthèse chimique à créer un homme vivant ou même un simple brin d'herbe. Pareillement certains peuples naissent artistes; bien plus, parmi les arts qu'ils cultivent

avec succès, il en est presque toujours un ou deux qu'ils s'approprient par une sorte d'énergique affinité, dont ils font l'expression éminente de leur caractère, et où ils deviennent et demeurent maîtres à jamais. Il est superflu de se demander comment tel homme ou tel peuple naît artiste, puisque c'est là un mystère impénétrable ; mais ce qu'il est utile de chercher et permis de savoir, c'est, une aptitude évidente, une vocation réelle étant données, quelles sont les conditions où elles ont atteint autrefois leur entier développement.

Le peuple grec était né artiste. Parmi les arts, qu'il a tous aimés, il en est un au moins, la sculpture, qu'il a porté si haut, que, dans les temps qui ont suivi, aucun génie, aucun peuple n'a pu égaler cette désespérante perfection. Avant de dire un mot de plus, comment ne pas reconnaître que cette invincible supériorité lui vint de la faculté dont il fut doué au degré suprême d'apercevoir, de sentir, d'exprimer les charmes de la beauté plastique? Le peuple grec disparu, ce sens exquis s'est émoussé. Ce qui sautait aux yeux des Grecs, la plupart d'entre nous ne le démêlent qu'à force d'attention ; ce qui les ravissait, nous trouve et nous laisse souvent insensibles. Dès l'origine de leur littérature, l'éloge de la grâce et de la forme visibles remplit leurs ouvrages. Déjà dans le vieil Homère la beauté physique est chose divine. Il ne la décrit pas à la façon de Lucien et des

autres rhéteurs de la décadence, il se contente de l'élever à la hauteur d'un attribut dont ne peut se passer la majesté des dieux. Chez ses héros, la beauté est l'éclat, le couronnement nécessaire des plus mâles vertus. Des faits nombreux attestent que, de bonne heure et jusqu'à la fin, les Grecs regardèrent la beauté comme un caractère religieux et sacré. Dès les temps anciens, on n'accordait le sacerdoce de Jupiter qu'à l'enfant qui avait été vainqueur dans le concours de la beauté, et sitôt qu'il arrivait à la puberté cet insigne honneur passait à un autre enfant. A l'époque où écrivait Pausanias, les Thébains étaient encore dans l'usage de nommer prêtre d'Apollon pour l'année l'enfant qui l'emportait par l'éclat de la naissance, par la vigueur et par la beauté. A Tanagre, c'était le plus bel adolescent qui devait porter un agneau sur ses épaules aux fêtes de Mercure. C'est sa beauté singulière qui valut à Sophocle la gloire de conduire le chœur d'adolescents qui, la lyre à la main, le corps nu et parfumé, chantèrent l'hymne de victoire et dansèrent autour des trophées après la bataille de Salamine. S'il est vrai, comme l'a dit Boileau, que l'on énonce clairement ce que l'on conçoit bien, le peuple qui comprenait ainsi la signification et la valeur esthétique de la forme était prédestiné à la reproduire avec une incomparable puissance.

Personne a-t-il jamais prétendu expliquer par la seule influence d'un heureux climat ce rare privilége

de distinguer rapidement les forces expressives du visage et du corps de l'homme? Nous ne le pensons pas. Une telle opinion serait insoutenable. Il s'ensuivrait en effet de là qu'un climat, aussi longtemps qu'il resterait le même, produirait constamment en nombre égal des artistes d'égal génie, que tous les climats plus ou moins semblables à celui-là offriraient le phénomène d'une abondance plus ou moins pareille, qu'enfin les climats rigoureux et tristes, comme l'Angleterre, la Hollande et l'Allemagne septentrionale, seraient, quant aux beaux-arts, éternellement stériles et maudits. Winckelmann, qu'Émeric David semble accuser ou réfuter, est loin d'être tombé dans cette erreur matérialiste. Il s'est borné à dire que le beau ciel de la Grèce était admirablement propre à seconder le développem nt des facultés de l'esprit et des forces du corps. Ceux qui ont vécu dans la Grèce d'aujourd'hui, quoique cette Grèce, dépouillée en trop d'endroits et généralement aride et brûlante, soit très-différente à coup sûr de la Grèce de Périclès, ceux-là, s'ils parlent avec sincérité, donneront raison à Winckelmann, qui d'ailleurs n'en jugeait que sur le témoignage des écrivains grecs. Peut-être l'auteur de l'*Histoire de l'art* aurait-il dû se méfier un peu plus des voyageurs modernes qui lui garantissaient la persistance de la beauté physique dans la race hellénique contemporaine, et n'en pas inférer si aisément que le soleil

de l'Attique et du Péloponèse avait eu autrefois la vertu d'embellir les visages. Le fait ne paraît pas suffisamment prouvé. Toutefois, et malgré les regrets de Cicéron, qui se plaint quelque part d'avoir rencontré à peine un seul bel homme dans la foule des jeunes gens que l'on voyait de son temps à Athènes, il est probable que chez les Grecs, qui attachaient tant de prix aux formes du corps, la beauté était moins rare que chez les modernes. La douceur du climat n'en fut pas la cause directe, mais elle dut y contribuer de diverses façons. Cependant, de peur de faire au climat la part trop large, Émeric David n'a pas daigné signaler, même en passant, les avantages de la vie physique en Grèce. Il vante à la vérité la gymnastique, mais il semble n'avoir pas soupçonné qu'elle devait communiquer une grâce, une agilité, une beauté plus grandes à cette nation d'athlètes. Il n'a pas mieux compris de quelle inappréciable utilité était pour les artistes le spectacle fréquent, sinon continuel, du corps humain, tout entier visible, agissant de mille façons, prenant mille attitudes, merveilleusement animé dans les jeux publics par la passion et l'espoir du triomphe. Cet enseignement qui venait au-devant du sculpteur grec et qui l'instruisait à son insu dès ses premières années, où donc en trouver l'équivalent dans nos pays et à notre époque? Ottfried Müller a remarqué, dans son *Manuel d'archéologie*, que nulle part, chez les écri-

vains grecs, il n'est question de *modèles d'hommes*. Ce silence ne tranche pas la difficulté ; cependant on en peut conclure que le modèle proprement dit était moins employé dans l'atelier grec que dans le nôtre, parce qu'il n'y était pas aussi nécessaire.

En fut-il de même à l'égard de la beauté féminine ? Les sculpteurs grecs, qui l'ont si parfaitement traduite, étaient-ils mieux que nous en mesure de l'étudier ? Émeric David l'a nié. Les pays où fleurissait la sculpture, a-t-il dit, étaient les moins riches en belles femmes : Phryné était de Thèbes, Glycère de Thespies, Aspasie de Milet. — Qu'importe, répondrons-nous, si dès qu'une seule beauté existait quelque part, elle devenait aussitôt célèbre, et si la nation tout entière, y compris les artistes, enflammée d'enthousiasme, recherchait, adorait, déifiait presque cette merveilleuse créature ? Qu'importe si on lui élevait des statues d'or pendant sa vie, comme à Phryné, et après sa mort un magnifique tombeau, comme à Pythionice ? Cette passion idolâtrique du beau, certainement attisée par le climat, et d'ailleurs fertile en conséquences immorales et déplorables, faisait qu'à Athènes ou à Argos un seul modèle remarquable inspirait plus de chefs-d'œuvre que n'en produirait dans tel autre pays une race pareille à celle des filles du Caucase. Que le gynécée ait été impénétrable, qu'il ait été interdit aux femmes, non-seulement de figurer aux jeux olympiques, mais en-

core d'y assister, que le sculpteur grec ait été forcé de demander à des courtisanes les plus intimes révélations de l'art, il faut bien l'accorder; mais il n'est pas exact que les filles et les femmes d'Athènes et des autres villes vécussent toujours cloîtrées au fond de leurs appartements. N'oublions pas que le calendrier était alors déjà très-chargé de fêtes publiques et solennelles. Qu'on lise Creuzer traduit par M. Guigniaut, qu'on étudie l'*Histoire des religions de la Grèce antique* de M. Alfred Maury, on y apprendra que les femmes et les jeunes vierges étaient admises aux processions, qu'elles y portaient tantôt des corbeilles et des attributs sacrés, comme sur la frise du Parthénon, qu'elles y exécutaient des danses, des marches expressives, des pantomimes symboliques quelquefois avec pudeur et modestie, quelquefois aussi avec de honteux emportements qu'autorisait par malheur le culte de certaines divinités. Aux fêtes éléennes de Junon ou plutôt d'Héra, seize femmes choisies pour leur vertu et respectables par leur âge précédaient le cortége. A Délos, les jeunes filles, couronnées de fleurs, représentaient dans des ballets religieux l'histoire d'Apollon et d'Artémis et les aventures de Latone. Les jeunes Athéniennes, à leur tour, imitaient en se balançant l'agitation de l'île lorsqu'elle était ballottée par les flots, et les jeunes Déliennes se mêlaient ensuite aux danseurs pour simuler, par des figures chorégraphiques, les

détours sinueux du labyrinthe de Crète. A Sparte, les vierges, vêtues de la simple tunique, menaient sans pudeur des danses furibondes en l'honneur d'Artémis. Enfin, pour citer un dernier exemple plus significatif encore, à Athènes, dans certaines fêtes de Poseidon ou Neptune, le bain public était un rite sacré, et c'est à l'une de ces fêtes que Phryné, sortant de la mer, se montra pour la première fois sans voiles aux yeux de tous (1). Ces faits, que nous avons choisis et en quelque sorte gradués, à dessein, nous ont jeté loin de la théorie d'Émeric David, qui, bien que mythographe, les a ignorés ou n'a pas su en tenir compte. Ils montrent, ce semble, que l'artiste grec recueillait sur la beauté féminine d'autres leçons que celles de l'atelicr. C'étaient pour lui autant d'ateliers et de musées d'une richesse inouïe et splendide que ces marches rhythmées dans les rues et autour des temples, où des draperies moelleuses et libres trahissaient les mouvements aisés des canéphores, que ces danses reproduites sur les vases antiques, où les mains se cherchaient, les bras s'entrelaçaient, que ces courses chitoniennes où la vierge spartiate, pareille à la Diane chasseresse, et, comme la Vénus de Virgile, *nuda genu*, bondissait avec l'agilité nerveuse et l'élas-

(1) Voyez à ce sujet l'étude de M. Beulé sur *le peintre Appelle* dans la *Revue des deux mondes* du 11 novembre 1863.

ticité d'un jeune faon, enfin que ces jeux neptuniens, ces bains sacrés, où le vêtement de celles qui n'avaient pas l'audace de Phryné se mouillait de l'eau pesante, et dessinait à leur retour sur la plage, sous la transparence des plis, des formes cachées à demi et par là plus idéales. Certes on peut, on doit même ne pas tout regretter de ces mœurs païennes et de ces fêtes plus fécondes en corruption qu'en vertus; mais soutenir que le climat qui favorisait ces mœurs et provoquait ces fêtes mêlées de jeux gymniques et de concours de la beauté n'influa qu'à peine sur les progrès d'un art dont les formes physiques de l'homme sont l'unique organe, c'est n'avoir assez compris ni l'essence de la sculpture ni la nature grecque.

Après la disposition esthétique des Grecs, après le climat, qui ne créa pas, mais surexcita au plus haut point cette faculté du beau, il est difficile de ne pas placer immédiatement parmi les causes de la perfection de l'art statuaire les inspirations de la religion nationale. Cette influence ne vient qu'au second rang, parce qu'avant de vivifier la sculpture, la religion mythologique fut elle-même modifiée et transformée par la poésie, c'est-à-dire par l'instinct esthétique inné et primitif de la race hellénique. Nous n'avons pas à raconter ici l'histoire de ce culte qui, selon les symbolistes les plus autorisés, présenta d'abord les caractères d'un véritable panthéisme na-

turaliste. Il nous suffira de dire comment l'esprit d'analyse brisa l'unité de la puissance physique, et comment le sentiment très-prononcé de l'individualité et l'imagination poétique se hâtèrent d'en personnifier les énergies diverses. On distingua bientôt, puis on adora séparément le ciel et la terre : dans le ciel, on divinisa la lumière, la foudre, l'air pur, l'air humide ; dans la terre, les eaux souterraines, les eaux visibles et douces, les eaux salées de la mer ; on célébra l'union de l'air chaud et de l'air humide, les noces astronomiques du ciel et de la terre, manifestées par les orages et les pluies. Cependant la poésie, qui vit d'images et de figures, s'accommodait mal de ces conceptions abstraites et peu définies. En l'absence de toute théologie officielle, elle s'empara librement de ces idées flottantes, les arrangea à son gré et leur imposa la forme humaine. Ainsi les éléments devinrent des personnes vivantes, leurs luttes des combats, leur union de célestes hyménées ; les divinités eurent leur histoire, mêlée, comme la nôtre, de naissances, de mariages, de guerres, de passions et d'intrigues, d'épreuves douloureuses et de félicité. Cette histoire, Homère ne la composa pas seul ; mais il l'écrivit, la compléta et la fixa avec tant d'éclat et de génie que le monde grec l'accepta de ses mains. Or, non-seulement chacun des dieux d'Homère est un individu et a son caractère moral distinct, mais chacun aussi apparaît revêtu de formes physiques et

de beauté plastique. Sauf quelques divinités secondaires plus tard introduites, le programme de la sculpture grecque est donc tout entier dans Homère, depuis le Jupiter et l'Athéné de Phidias jusqu'à la Vénus de Praxitèle.

Au lieu de cette religion poétique et toute pleine de personnifications singulièrement propres à stimuler le sens esthétique d'une nation artiste par nature, supposez un ensemble de conceptions vagues, un système de données panthéistiques, ou un spiritualisme rigoureux et exclusif : on aurait eu soit une sculpture de monstres gigantesques, soit une absence totale de sculpture; mais un art grec tel que nous le connaissons, jamais. Et pourtant Émeric David écarte la piété du nombre des causes qui favorisèrent les arts, parce que la piété se contente de vieilles idoles et s'y attache avec une aveugle obstination. Assurément chez les Grecs, comme chez tous les peuples, la foi primitive, qui trouvait dans sa vivacité même de quoi s'alimenter, adora dévotement de grossiers symboles, une pierre, un pilier triangulaire, une poutre polie, une lance. On entourait de soins ces bizarres simulacres : on les lavait, cirait, frottait ; on frisait la chevelure dont ils étaient affublés ; on les ornait de couronnes et de diadèmes ; on les chargeait de colliers et de boucles d'oreilles. Ces poupées, ces mannequins, dit Ottfried Müller, avaient leur garde-robe et leur toilette. Ces puérilités durè-

rent des siècles. Le sentiment de la forme en effet se dégage lentement des liens de la superstition. Ce n'est qu'après une longue suite d'essais et de tâtonnements que l'art, même là où il est un don de la nature, parvient à découvrir, à perfectionner et à maîtriser ses procédés. Ajoutons, nous qui sommes de l'avis de Lessing sur les limites qui séparent la poésie de la sculpture, que, si Homère fournissait aux artistes l'idée mythologique, le sujet, le motif, il restait fidèle à son génie de poëte, et par conséquent n'indiquait à la sculpture ni le dessin, ni le modelé, ni la composition, rien en un mot de ce qui ne relève que de la faculté plastique. Nous ne partageons certes pas l'opinion de Spence, qui soutenait que la poésie et la peinture étaient à ce point unies chez les Grecs que jamais le poëte ne cessait d'avoir le peintre sous les yeux, ni le peintre le poëte. Nous ne croyons pas davantage ce qu'affirmait le comte de Caylus, à savoir qu'Homère abonde en tableaux tout faits, et que les artistes n'ont qu'à suivre et à reproduire un à un les moindres détails exprimés dans l'*Iliade*. Lessing, en maints passages de son *Laocoon*, livre excellent, mais très-peu lu de nos jours, à ce qu'il paraît, Lessing a fait justice des fausses idées de Caylus et de Spence. L'épopée homérique n'en demeure pas moins une scène immense, éclairée pour l'imagination d'une lumière resplendissante, où se meuvent des êtres doués de caractères intellectuels

et moraux profondément distincts, revêtus de formes corporelles, marqués de la plus forte empreinte individuelle, beaux et différents, vivants et idéaux. Ces types consacrés par la religion commune hantaient dès les commencements l'esprit actif et éveillé des artistes : ils s'y débrouillaient, s'y éclaircissaient ; ils s'y rapprochaient graduellement des conditions propres de la plastique, de telle sorte que, lorsque les artistes furent à peu près sûrs de leur main, lorsque l'inspiration les pressa de se mettre à l'œuvre, ils n'eurent pas, comme tant de modernes, à se creuser la tête afin de découvrir quel emploi ils feraient de leur génie ou de leur talent. Les sujets étaient prêts, mûris, dictés en quelque façon par la voix de la poésie religieuse. On n'eut plus qu'à les traiter, et si la routine sacerdotale, l'entêtement superstitieux opposèrent çà et là une certaine résistance, le rayonnement du beau dissipa bientôt les fausses lueurs et assura la victoire de l'art.

Le génie esthétique des Grecs anciens, le climat de leur pays, le caractère anthropomorphique et polythéiste de leur religion, telles furent donc, selon nous, selon les symbolistes et les archéologues dont nous suivons les traces, les causes principales de la perfection de la sculpture grecque. Toutes les autres causes énumérées par Émeric David se ramènent à celles-là, ou sans celles-là eussent été impuissantes. Examinons-en un petit nombre afin d'établir ce point

dont les conséquences sont plus graves qu'on ne pense. Les jeux agonistiques, par exemple, si utiles aux arts, furent des institutions essentiellement religieuses. Les dieux les avaient fondés, les dieux y présidaient; c'était en l'honneur des dieux qu'on les célébrait. L'athlète vainqueur était considéré comme le serviteur favori des dieux, et l'on allait parfois jusqu'à lui décerner l'apothéose. Or en ces jours consacrés, la force physique était couronnée bien plus parce qu'elle était belle et digne des dieux qu'à titre d'instrument de défense et de guerre. C'est donc une erreur que de distinguer l'influence des jeux olympiques de celle de la religion dans la question qui nous occupe, et c'est une erreur aussi que de considérer ces combats comme n'ayant eu pour but que le développement des aptitudes militaires. Sans doute la Grèce, petite, divisée, constamment menacée, avait besoin de bons soldats, capables de combattre corps à corps : elle demandait à la gymnastique d'en former. A cette époque, les armes à feu étant inconnues, le courage du citoyen guerrier devait s'appuyer sur la vigueur de l'athlète. Cependant, qu'on ne s'y trompe pas, la vigueur qui suffit à la guerre n'implique pas nécessairement la beauté, et plus d'un hoplite de Marathon, plus d'un marin de Salamine n'eussent été probablement que de médiocres modèles. De tels hommes étaient utiles; leur corps était l'œuvre de la nature perfectionnée par des exer-

cices savants. Cependant l'art grec ne copiait pas, on en convient, le premier venu d'entre ces vaillants défenseurs. C'est que, en dépit de certaines expressions de Socrate, l'art grec ne confondait la beauté ni avec la nature telle quelle, ni avec l'utilité, ni avec la vigueur.

Il faut toujours, quoi qu'on fasse, en revenir à ce sens exquis du beau qui était la faculté éminente et caractéristique des Grecs. Négligeons, après l'avoir saluée d'un sourire, cette opinion sentimentale d'Émeric David : « Quel dieu donna la peinture et la sculpture à la Grèce ? Ce fut l'Amour. » Nous ne contestons pas la puissance inspiratrice de l'amour ; mais cette passion, qui est de tous les temps et de tous les pays, comment n'aurait-elle eu qu'une seule fois cette prodigieuse fécondité esthétique ? L'auteur des *Recherches sur l'art statuaire* n'est pas plus sincère, mais il est plus clairvoyant, lorsqu'il attribue les progrès et la perfection de la sculpture grecque aux récompenses dont les artistes étaient comblés, à l'appui que leur prêtaient les gouvernements en les chargeant de travaux magnifiques et d'un intérêt général. Sur ces deux points, nous ferons encore cependant des réserves. Si habile et si éclairée qu'elle soit, la politique excite, dirige, couronne, emploie le génie ; elle ne le crée pas. Par la liberté, elle lui laisse son essor et ses excitations salutaires ; par les honneurs, elle l'échauffe ; par les œuvres qu'elle lui

confie, elle offre à son activité un vaste champ, et à sa pauvreté des ressources trop souvent nécessaires. Elle peut même se charger jusqu'à un certain moment de l'éducation de l'artiste, et sa gloire est de dépenser beaucoup, dût-elle recueillir moins qu'elle ne sème. Peut-être vaut-il mieux aider sans résultat brillant vingt sujets médiocres que de manquer à un seul talent. Seulement la culture suppose le germe. A cette question : Comment atteindre en France la perfection de la sculpture grecque? Émeric David répond : « C'est au législateur à opérer ce prodige. » Oui, dirons-nous, mais à une condition : c'est que le législateur aura trouvé en France le génie plastique, le climat, les mœurs et l'anthropomorphisme religieux de la Grèce. Or cette condition existe-t-elle? Qui l'oserait soutenir? Bien plus, qui l'oserait regretter? Mais en l'absence de ces éléments, la solution qu'on nous offre n'équivaut-elle pas à une illusion? N'en décidons pas encore, et passons à l'examen des causes techniques et philosophiques de l'habileté des sculpteurs grecs.

II

Au début de la seconde partie de son ouvrage, Émeric David rappelle qu'il n'y avait pas en Grèce d'école publique et gratuite des beaux-arts, et que chaque élève payait son maître; puis il s'écrie que ces hommes judicieux avaient pour maxime que les leçons qu'on achète valent mieux que celles que l'on reçoit gratis de l'État. Le passage du *Protagoras* de Platon cité à l'appui ne démontre pas du tout que ce fût là une maxime de ces hommes judicieux; c'était simplement une habitude. Sous cet heureux climat, où encore aujourd'hui on peut vivre d'un peu de pain et de quelques olives, où l'on couche en hiver sur une planche, et en été sur le trottoir, devant sa porte, où les anciens, plus robustes que leurs descendants actuels, allaient nu-pieds quand ils étaient pauvres, la vie était facile, et, la bonne nature fai-

sant pour tout le monde ce qu'elle ne fait pour personne chez nous, les artistes arrivaient sans trop d'efforts à payer leur apprentissage. On ne dit pas au reste si ces leçons étaient à très-haut prix, et il est permis d'en douter. Plus d'un maître généreux dut admettre gratuitement dans son atelier tel enfant de belle espérance qui n'avait pas un sou vaillant. Il n'y a pas grand'chose à conclure de cette absence d'écoles publiques. Encore une fois, les écoles publiques ne créent pas le talent; mais il serait par trop étrange de poser en principe que nécessairement elles le fourvoient ou l'abâtardissent.

Le jeune sculpteur grec allait donc s'instruire, Platon nous l'apprend, chez Phidias et chez Polyclète, et payait leurs leçons; mais qu'apprenait-il dans leur atelier? Là-dessus les écrivains nous ont laissé peu de détails, et l'appétit archéologique, si aiguisé de nos jours, en est réduit à se repaître de conjectures. Un point très-débattu est celui de savoir si les artistes grecs étudiaient l'anatomie. Émeric David n'en doute pas; la seule beauté des statues antiques lui suffit pour trancher la question. Les textes cependant auraient ici leur importance, et ceux qu'on a réunis ne paraissent pas décisifs. Karl Sprengel (1) ne croit pas que les premiers essais de dissection remontent plus haut que l'époque d'Aristote. Selon

(1) Dans son *Histoire de la médecine*, 1821.

d'autres, Galien lui-même n'aurait disséqué que des singes et des chiens, et aurait conclu par analogie de la structure de ces animaux à celle de l'homme. Hippocrate, d'après Pausanias, avait déposé un squelette d'airain dans le temple de Delphes; mais rien ne prouve que le modèle de cette étrange statue ait été la charpente osseuse d'un homme disséqué. D'ailleurs nous savons positivement que chez les Grecs la piété envers les morts, étrangers ou non, amis ou ennemis, était extrême, qu'on flétrissait celui qui, par haine ou ressentiment, déniait la sépulture à son ennemi qui n'était plus, qu'à Athènes une loi ordonnait d'ensevelir tout cadavre que l'on rencontrait sur son chemin, qu'enfin il n'y avait que l'être le plus dégradé et le plus infâme qui osât enfreindre ce devoir. Eh bien! supposons néanmoins que les Grecs aient été moins ombrageux que les contemporains d'André Vésale, et qu'ils aient fermé les yeux sur les opérations anatomiques d'Hippocrate, il restera encore à établir qu'Agéladas, Phidias, Polyclète, Scopas et leurs élèves jouirent de la même tolérance. On s'appuiera alors sur la profonde science que semble déceler, par exemple, le Thésée ou Hercule Idéen du Parthénon; mais souvenons-nous que les écrivains ne parlent même pas de modèles d'hommes, encore moins de ce modèle spécial et si utile qu'on nomme dans les écoles l'*écorché;* souvenons-nous des leçons mille fois variées d'anatomie

vivante et en mouvement qu'offraient le gymnase, les jeux, les bains, et nous admettrons, avec Ottfried Müller, que le sculpteur grec, connaissant admirablement le dessus, ait pu se dispenser d'étudier le dessous par la dissection, tandis qu'au contraire l'artiste moderne est obligé de compléter par l'analyse du dessous sa science du dessus, toujours plus imparfaite et plus bornée que celle des Grecs.

L'étude attentive du corps vivant commença de bonne heure et fut poussée très-loin. Les sculpteurs grecs y furent d'abord astreints à l'égard des statues iconiques d'athlètes vainqueurs, qu'ils étaient tenus de représenter avec une rigoureuse exactitude quant à la ressemblance et quant aux proportions. Toute statue plus grande que le modèle était renversée sur l'ordre des juges suprêmes des jeux, appelés *hellanodices*. Il est avéré que ces premières statues étaient médiocrement ressemblantes et belles ; mais les procédés de mesurage appliqués au corps humain furent sans doute dès lors adoptés. Telle fut peut-être l'origine des *canons* ou statues servant de guide et de type régulateur dans la pratique. Les *canons* ne sont dangereux que pour ceux qui en abusent. Avant de les maudire comme un fléau ou de les respecter comme une loi inviolable, il convient d'apprendre quel usage en faisaient les sculpteurs grecs. Ces exemplaires présentaient la figure humaine avec sa régularité abstraite et ses proportions les plus con-

stantes, fixées d'après un calcul de moyennes. Lucien le donne à entendre par son portrait du parfait danseur. « Pour le corps, dit-il, je dois me le représenter conforme au modèle de Polyclète, c'est-à-dire d'une taille qui ne soit ni trop grande et vraiment gigantesque, ni pourtant trop petite et se rapprochant de celle d'un nain ; je le veux d'une proportion exacte et juste, point trop gras, ce qui nuit à l'illusion, ni trop maigre, ce qui tourne au squelette et presque au cadavre. » On le voit, le canon était une manière de juste-milieu, ou, si l'on veut, une sorte d'*académie* correcte où l'expérience et la raison d'un maître traçaient les limites en deçà et au delà desquelles l'artiste ne devait pas s'égarer ; mais ce ne fut jamais ni une chaîne, ni même une barrière. Le génie grec était trop libre pour subir un joug quelconque, surtout un joug dont le poids l'eût écrasé. L'inspiration, le goût, les conseils de la nature, la diversité des caractères à exprimer, firent varier les canons. Celui de Lysippe n'était déjà plus le même que celui de Polyclète. Ni l'un ni l'autre n'empêchèrent les artistes de donner à l'enfance, à l'adolescence, à la jeunesse, à l'âge mûr, aux dieux, aux déesses, aux athlètes et aux hermaphrodites les formes et les proportions exigées par l'âge ou par le caractère. Si l'art grec avait été l'esclave des canons, comme l'ignorance se l'est parfois imaginé, après une première génération d'artistes éminents, on se

serait contenté de reproduire leurs œuvres par la copie ou le moulage, et il y aurait eu un art byzantin dix siècles plus tôt. Au lieu de cette monotonie et de cette froideur, que de variété, que de vie diversifiée même dans les représentations d'une divinité unique ! Comptez combien de Jupiter, combien de Vénus qui se ressemblent et diffèrent à la fois ! Mais si l'art grec eût méprisé les canons, c'est-à-dire les règles de la proportion et le frein de la mesure, ses œuvres n'auraient pas cet aspect de beauté permanente et sans date où l'humanité reconnaît et admire l'image de sa perfection physique.

Émeric David a donc raison de ne pas réprouver les canons et de penser que la sculpture grecque dut à ces modèles classiques une partie de sa perfection. Les pages où il a traité ce point délicat sont les meilleures de son ouvrage ; mais en même temps qu'il loue les Grecs d'avoir su consulter ces types abstraits et convenus, il dit ou plutôt il répète à satiété que l'art grec, du premier jour de sa vigueur à la première heure de sa décadence, eut pour règle invariable l'imitation exacte, la reproduction fidèle de la nature. Comment concilie-t-il ces deux propositions, dont l'une est la joie et l'autre l'horreur du réalisme? Pendant qu'il se flatte de les concilier, il ne cesse de sacrifier la doctrine esthétique de l'imitation pure à une doctrine plus élevée et plus vraie. Il annonce que les Grecs ne s'inspirèrent jamais en sculpture que de

la seule vue de la nature, et les raisons qu'il accumule démontrent que ces artistes ne se sont jamais contentés du seul témoignage de leurs yeux. C'est ici le moment de mettre en évidence cette contradiction d'Émeric David, laquelle se retrouve au fond de la plupart des théories de nos prétendus réalistes.

Il est une vérité aujourd'hui définitivement acquise à l'histoire de l'art : c'est que les artistes grecs, ayant eu dès le principe à représenter des dieux, et dans la personne plastique de ces dieux des facultés surhumaines, furent conduits à ennoblir le corps de l'homme et à en rechercher le type le plus parfait, afin que le signe expressif fût autant que possible digne du caractère exprimé. A cet égard laissons de côté l'avis des philosophes, que tant d'esprits sont enclins à suspecter. Pour le moment, contentons-nous d'écouter Gœthe dans une de ses *conversations avec Eckermann* (1), Gœthe, aujourd'hui consulté et accepté comme un oracle sur les questions d'esthétique. « Celui qui veut faire quelque chose de grand, dit-il, doit avoir amené son développement intérieur à un point tel que, comme les Grecs, il soit en état d'élever la réalité étroite de la nature à la hauteur de son esprit, afin d'être capable de faire une réalité de ce qui, dans la nature, par suite d'une

(1) Traduites par M. Emile Délerot, avec une introduction de Sainte-Beuve, t. II, p. 54.

faiblesse intime ou de quelque obstacle extérieur, est resté à l'état d'intention. » Telle avait été l'opinion de Winckelmann, de Mengs et de Lessing ; telle a été depuis celle de M. Vitet, de Gustave Planche, de M. Beulé (pour continuer à omettre les philosophes de profession). Émeric David n'aurait pu, sans nier l'évidence, soutenir que les sculpteurs grecs avaient infligé à leurs dieux les corps, servilement copiés, des hommes et des femmes, même les plus beaux de leur époque. Il confesse donc, sans calculer la portée de cet aveu naïf, que les dieux n'auraient pas été des dieux pour les Grecs, si leurs corps n'eussent offert « des modèles accomplis de force, de souplesse, de grandeur, de majesté et de beauté » ; mais il ajoute aussitôt que ces sculpteurs ne cherchèrent jamais leurs modèles hors de la nature et qu'en toute occasion ils ne s'appliquèrent qu'à choisir. « Jeunes artistes, s'écrie-t-il dans son langage ardent et enthousiaste, jeunes artistes, choisissez les formes les plus parfaites ; la science et le goût peuvent faire d'un modèle ordinaire un modèle accompli, montrez aux siècles à venir l'homme de la nature, l'homme de l'éternité. » Choisir, soit, il le faut bien, et les plus furieux réalistes choisissent à leur insu ou le sachant ; mais le mot et la chose sont gros de conséquences dont s'accommode mal la théorie de la pure imitation. Choisir parmi les formes de la nature, prendre celle-ci, rejeter celle-là, c'est se

constituer juge de la nature, s'est se placer au-dessus d'elle, et si les Grecs ont choisi, s'ils ont jugé la nature, c'est qu'ils l'ont dominée et ont appelé au secours de leur génie d'autres facultés que celle de voir.

L'auteur des *Recherches sur l'art statuaire* n'aperçoit pas cette conséquence de son idéalisme inconscient. A l'appui de sa théorie du beau visible et contre la doctrine du beau idéal conçu ou tout au moins reconnu par la raison, il invoque l'autorité assurément la plus inattendue, celle de Platon lui-même. Il se permet, à l'endroit du texte de *la République* et des autres dialogues du disciple de Socrate, toute sorte de libertés philologiques ; non cependant qu'il attribue à Platon la fameuse formule : *le beau est la splendeur du vrai ;* il était réservé à d'autres de prêter gratuitement à Platon cette phrase qu'il n'a jamais écrite, qui n'est même pas dans l'esprit de son système, et que tant de gens se repassent de main en main, sans s'inquiéter d'en vérifier l'origine. Ce n'est pas par voie d'addition, c'est par voie d'interprétation qu'Émeric David altère l'esthétique platonicienne. Le commentaire qu'il en donne repose sur un contre-sens énorme. « Dans le système de Platon, écrit-il, les formes devenues propres aux divers corps avaient existé avant le monde visible. Toutes les *idées*, c'est-à-dire les modèles éternels de toutes les choses, étaient dans l'intelligence divine avant la

création... Platon se servit le premier du mot *idea*, idée ; il le forma de εἴδω, je vois... Si les Grecs par conséquent eussent associé le mot *idéal* au mot *beau*, ce mot d'*idéal* venant de εἴδω, je vois, le nom de *beau idéal*, conforme aux opinions des Grecs sur l'imitation de la nature, aurait signifié le beau que l'on voyait ou qu'on aurait pu voir, le *beau visible.* » Il est impossible de prendre avec une plus tranquille assurance le contre-pied de la vérité. Nous n'avons pas à exposer ici la théorie des idées de Platon : on la trouvera élucidée de main de maître par M. Cousin en plusieurs endroits de ses ouvrages. L'excellent livre de M. Paul Janet sur la dialectique de Platon et celle de Hegel en contient aussi une discussion à peu près définitive. Bornons-nous à reproduire quelques lignes de Quatremère de Quincy, l'auteur illustre du *Jupiter Olympien*, un véritable artiste philosophe celui-là, qui consacra un ouvrage spécial à réfuter l'erreur incroyable d'Émeric David. « En vain, dit l'auteur de l'*Essai sur l'idéal dans les arts du dessin*, en vain argumenterait-on encore de l'étymologie grecque du verbe εἴδω. Ne sait-on pas que les Grecs avaient plusieurs mots affectés à exprimer l'action plus ou moins matérielle de la vue? Or les verbes ὁράω et ὄπτομαι étaient ceux qu'ils appliquaient particulièrement à l'action de cette vue qui discerne les objets corporels et extérieurs. Les lexiques en font foi, et ils nous apprennent en outre

que le verbe εἴδω signifiait plus expressément ce qu'on appelle voir par les yeux de l'esprit, et on le disait de l'intuition intérieure et métaphysique. » C'est précisément cette intuition intérieure, excitée par les yeux, mais distincte de la vue, qu'Émeric David a niée pour n'avoir su la démêler ni dans la théorie platonicienne, ni dans le génie idéaliste des artistes grecs, ni dans son propre entendement.

Il était cependant doué de cette exquise faculté, comme tant d'autres qui s'en servent chaque jour, sauf à s'en moquer dès que les philosophes la nomment. Son ouvrage en est à la fois la négation et l'affirmation éclatante. Si cette faculté n'est rien et n'existe pas, où donc Émeric David a-t-il appris que « la beauté du corps de l'homme consiste dans sa parfaite ressemblance avec l'exemplaire original que la nature s'est donné pour modèle, et qu'elle représente dans ses productions, toutes les fois que ses moyens agissent avec une entière liberté ? » De deux choses l'une : ou un tel exemplaire est dans la nature, et alors je dois posséder, pour en parler, le pouvoir de le discerner au sein de tant d'imperfections qui l'entourent ; ou bien cet exemplaire ne se rencontre nulle part dans la réalité, auquel cas ceux qui le définissent si exactement ne peuvent l'avoir aperçu qu'au plus profond de leur pensée. Dans l'un et dans l'autre cas, on en revient à l'idéalisme. Pourquoi donc alors travestir Platon et l'abaisser à

la mesure d'un disciple de Condillac ? Pourquoi vanter avec emphase ces Grecs « plus simples que nous », qui mettaient, dit-on, la vérité avant l'idéal, puisqu'on devait finir par proposer aux jeunes artistes six règles, dont trois au moins signifient qu'il faut agrandir et rectifier la nature, c'est-à-dire imposer l'idéal à la réalité? Ces inconséquences commises de bonne foi trahissent un esprit en qui la sagacité de l'historien et la profondeur du philosophe n'égalaient pas la sensibilité de l'artiste. Mieux instruit des faits et des doctrines, du rapport des doctrines avec les faits, Émeric David aurait compris que le souci constant de l'idéal exerça sur le développement de la plastique grecque une influence décisive. A-t-il mieux expliqué le passé plus récent de la sculpture? a-t-il plus clairement entrevu les conditions de son progrès à venir? Faut-il maintenir sans restriction sa réponse à la question qui lui était posée? C'est ce qu'il faut examiner maintenant.

III

« Je crois que rien n'arrive deux fois de la même manière. Les causes antiques ou modernes qui ont fait fleurir les arts ne peuvent plus reparaître. Il s'en développera d'autres. » Voilà ce qu'écrivait le sage Quatremère de Quincy en 1796, peu de temps avant l'ouverture du concours où fut couronné l'ouvrage d'Émeric David. Ces lignes, le lauréat aurait dû les prendre pour épigraphe. Elles expriment une loi de l'histoire que l'art et la critique ont souvent méconnue, mais jamais impunément. Oui, à toutes les époques heureuses et florissantes, chaque art devient fécond par l'emploi des mêmes procédés techniques et pratiques, par les mêmes encouragements et les mêmes honneurs que lui prodiguent à l'envi le goût public et les gouvernements, par le même penchant à exprimer ce que l'âme humaine éprouve de plus

noble et de plus élevé. Là est l'explication des ressemblances que ce même art présente en des temps d'ailleurs différents; mais aussi, chaque fois qu'il revient à la vie, il mêle à ces frappantes analogies des différences plus frappantes encore. Michel-Ange n'est plus Phidias; Jean Goujon n'est plus ni Phidias ni Michel-Ange; Puget est autre que ces prédécesseurs. Pourquoi ces caractères si profondément distincts des génies et des œuvres? C'est, pour répéter le mot de Quatremère de Quincy, que rien n'arrive deux fois de la même manière, et que certaines causes meurent en quelque sorte, emportant avec elles le germe de leurs effets. Le retour des causes indestructibles et générales rend compte des similitudes dans le passé, et si ce retour est encore possible, il est permis d'attendre de l'avenir une perfection rivale de celle de l'antique; mais les causes nationales, locales, essentiellement particulières, donnent à leur tour le secret des dissemblances, et si ces causes ont à jamais disparu, cette disparition fournit la raison des variations successives de l'art, et interdit à l'esprit, même le plus généreux et le moins pessimiste, des espérances chimériques.

Quelques exemples empruntés à l'histoire de la sculpture moderne montreront qu'il est impossible d'en expliquer clairement les vicissitudes, si l'on néglige les causes essentielles, évanouies désormais, de la perfection de cet art chez les Grecs. Si, comme

Émeric David, on pose en principe que « la religion des Grecs n'excite pas les artistes à donner aux dieux une beauté surnaturelle », si l'on est convaincu que les mêmes causes firent fleurir les arts en Grèce, dans l'antiquité, et à Florence sous les Médicis, on aura ramené les ressemblances à leur source apparente ou réelle ; mais tout aussitôt apparaîtront les différences. Vasari nous apprend que Laurent le Magnifique remarquait que de son temps il y avait à Florence moins d'habiles statuaires que de peintres. « Cela devait être, répondra-t-on, puisque ces artistes avaient moins d'emploi. Les Florentins, étant craintifs, soupçonneux, n'élevant pas de statues aux grands hommes, se montrèrent avares de récompenses et d'honneurs, et refusèrent aux statuaires cette abondance de travaux qui excitait l'émulation parmi les Grecs. » Qu'on admette ce raisonnement comme exact, il reste encore à demander si la même jalousie ombrageuse et la même parcimonie à l'égard des artistes auraient pu produire en Grèce la même rareté de sculpteurs. Or qui ne voit tout de suite que la religion grecque, avec son dogme plastique de la beauté corporelle des dieux, avec son amour des idoles, aurait, toutes choses égales d'ailleurs, suscité des légions de sculpteurs, enfanté des myriades de statues, et anéanti tous les sentiments hostiles qui, par impossible, auraient tenté de s'opposer à son irrésistible ascendant? Il faut bien accorder

encore que Michel-Ange, le plus savant des statuaires modernes et le plus habile des dessinateurs, n'a pas égalé les sculpteurs grecs. Nous ne combattrons point cette opinion, qui est la nôtre. Il est certain que ce vigoureux génie, qui créait des géants à l'aspect imposant, à la tournure saisissante et fière, n'a pas réussi à leur donner cette heureuse justesse de formes, cette fleur de vie naturelle et facile que le ciseau des Grecs semble avoir trouvées sans les chercher. D'autres regrettent avec raison que certaines de ses statues, bien qu'elles attestent un art puissant, par exemple *le Jour* et *la Nuit*, soient dépourvues de cet intérêt que provoquent une signification et une expression déterminées ; mais ces défauts, il n'y a pas moyen de les imputer à l'avarice du public ou à l'indifférence de l'État. Selon plusieurs critiques, c'est l'abus de l'anatomie qui a égaré les sculpteurs florentins ; on ne sent pas dans leurs statues cette vérité qui saisit, et l'art, dominé par la science, n'a pas recouvert d'un voile assez discret les muscles trop comptés de ces corps de marbre. Soit ; mais cette explication a elle-même besoin d'être expliquée, et elle l'est, selon nous, par ceci : que l'anatomie, outre qu'elle développe un penchant immodéré à trop indiquer les dessous, est impuissante à montrer cette fleur de vie physique que le costume cachait aux Florentins, tandis que les sculpteurs grecs n'avaient qu'à ouvrir les yeux pour la recueillir au

gymnase, aux jeux olympiques, partout. Quant à l'insuffisante signification des figures allégoriques, c'est là un vice d'origine que toutes les ressources du génie atténuent parfois sans jamais le détruire. Ne comparons point les statues allégoriques des modernes aux dieux des Grecs. Ceux-ci n'étaient pas des abstractions : ils avaient vécu d'une vie réelle, on croyait à leur existence ou l'on y avait cru ; on les aimait, on les priait, on les craignait ; pour l'artiste et pour le public, ils étaient quelqu'un, bien plus, quelqu'un de divin et de parfait que tout le monde connaissait et qui intéressait tout le monde. Leur passage a laissé de si profondes traces, leur histoire est tellement répandue que nous-mêmes, désabusés et indévots, nous savons les distinguer les uns des autres et les saluer de leur nom. Ils étaient accompagnés assez souvent, même dans les représentations de l'art, de personnages allégoriques d'un caractère moins marqué. Cependant ces êtres de nature abstraite leur étaient intimement associés et participaient ainsi à leur réalité mythologique ; mais qu'ont à nous dire, je vous prie, des images qui s'appellent le Jour ou la Nuit, le Commerce ou l'Industrie, la Législation ou la Force? L'artiste qui n'est pas libre de choisir son sujet est vraiment fort à plaindre quand il faut qu'il souffle la vie à de tels simulacres. Pour nous les rendre attrayants et nous y attacher, une beauté pareille à celle de l'antique

ne serait pas de trop. Or, si Michel-Ange lui-même n'a pu ravir aux maîtres grecs la flamme dont ils animaient leurs marbres, si le corps humain ne lui fut pas assez révélé, qui donc parmi les modernes nés ou à naître possédera jamais tout entier le langage de la plastique? qui donc le parlera avec toute sa pureté et sa calme, mais pénétrante éloquence?

Nous sommes jaloux autant que personne de la gloire de notre pays. Ce n'est certes pas nous qui essayerons d'enlever leur couronne à nos artistes des siècles de François Ier et de Louis XIV. Les nobles pages de M. Victor Cousin sur la grandeur de l'art français sont présentes à notre mémoire, et nous y souscrivons; mais l'illustre auteur du livre sur *le Vrai, le Beau et le Bien* ne souscrirait assurément pas sans une foule de restrictions et de réserves à un jugement tel que celui-ci: « Ce sont évidemment les faveurs de nos rois qui ont été les causes des progrès de nos statuaires. Ce sont évidemment les erreurs du gouvernement et les circonstances où se sont trouvés nos artistes qui ont été, si l'on nous compare aux Grecs, la cause particulière de notre infériorité.» Quiconque tient ce langage substitue encore une fois la cause extérieure et concourante à la cause intime et féconde. Le génie français a des qualités propres qui ont pu être secondées, mais que les gouvernements ne pouvaient créer ni détruire. La Fontaine imite Ésope, Phèdre et le moyen âge: il les fait

oublier, et reste le fabuliste par excellence. Molière imite Plaute dans *Amphitryon*, et dans *l'Avare* : Plaute est vaincu. Corneille et Racine ont des beautés qu'on chercherait en vain dans la tragédie antique. Pascal a des tristesses d'une éloquence navrante et sublime, des images terribles, de sombres éclairs de scepticisme, je ne sais quelle poésie enfin que l'antiquité grecque ne soupçonna point. Chrétiens et très-Français, Lesueur et Poussin enfantent des œuvres originales. Les choses changent dès qu'on regarde du côté de la sculpture. Prenez nos meilleurs, nos plus habiles, nos plus vaillants statuaires : ont-ils surpassé les maîtres grecs? Ont-ils renouvelé la sculpture antique? Y ont-ils ajouté? L'ont-ils rajeunie en l'imitant? Ils ne l'ont pas fait, et ils n'ont pu le faire. Dans la représentation des dieux, des athlètes, des nymphes, dans le bas-relief, dans le portrait en pied ou en buste, dans les travaux décoratifs des tombeaux et des palais, leurs facultés éminentes ou exquises n'ont servi qu'à démontrer l'irrémédiable infériorité native de la plastique moderne. L'âme de la sculpture grecque, le foyer où elle puisait sa flamme, c'était son admiration pour des divinités revêtues de beautés visibles. Or ces dieux ont vécu.

Ainsi ce que n'avait pu ni la renaissance, ni le siècle de Louis XIV, un écrivain relativement instruit et personnifiant des opinions qui lui survivent, persistait à l'attendre de l'avenir et surtout de l'in-

tervention de l'état, sans vouloir tenir compte de la différence des mœurs, des croyances et des génies. Telle est encore aujourd'hui l'erreur de ceux qui s'obstinent à trop attendre de l'action de l'autorité politique. Ils ferment volontairement les yeux à la lumière. Aucune difficulté ne les décourage ; ils ont réponse à tout. Le goût public varie, il s'égare, il se refroidit, il se forme très-difficilement. C'est la faute du gouvernement, répondent-ils ; que le législateur y pourvoie, qu'il éclaire le goût général. Et le goût du législateur lui-même, répondrons-nous, qui le formera, qui l'éclairera, si l'art dont il s'agit n'est pas un fruit naturel du pays lui-même ? Comment sortirons-nous de ce cercle où l'on nous fait tourner? Il n'est pas jusqu'aux excellents conseils qu'Émeric David adresse aux artistes, sous la dictée de son ami le sculpteur Giraud, qui ne décèlent la fausseté d'un pareil système, qui ne condamnent ce qu'il y a d'exagéré dans de telles espérances. A l'étude de l'anatomie, à celle du modèle vivant, il demande qu'on ajoute celle de l'antique. « Que l'antique serve de médiateur entre la nature disséquée et la nature vivante. L'antique est une admirable traduction à l'aide de laquelle on parvient à reconnaître les beautés de l'original. » Rien de mieux ; mais cette impuissance où nous sommes d'arriver jusqu'à l'original avec l'original tout seul, sans le secours de l'antique traduction et du commentaire anatomique,

ne nous avertit-elle pas que nous resterons les disciples et que les Grecs resteront les maîtres? On nous conseille d'étudier les poses grecques, afin d'éviter la manière et d'obtenir des effets et des mouvements naturels. Soit encore. Toutefois il y a en cela quelque danger et quelque embarras : le danger, c'est de tomber dans l'imitation de l'antique, si l'on s'en tient aux poses qu'il nous a transmises, et de n'être qu'un copiste ; l'embarras, c'est que si nous cherchons d'autres poses, le traducteur grec sera muet, et l'original moderne, c'est-à-dire le modèle, nous offrira bien malaisément, lui, pauvre mercenaire de notre âge de fer, ces poses libres et faciles que l'artiste grec apprenait de ses concitoyens, athlètes comme lui et comme lui nus dans l'arène, demi-nus sur les chemins. On nous prescrit de rejeter « l'entrave d'un costume éphémère », de n'être les copistes « ni du tailleur, ni du bottier » ; on va jusqu'à nous affirmer que, pour les draperies, les modèles ne nous manquent pas plus qu'au sculpteur des Parques du Parthénon ou à celui des Muses. Quelle étrange méprise ! La draperie était une partie du costume grec : les Grecs la portait naturellement; ils la jetaient sur l'épaule, la ramenaient sur la tête, ou la laissaient tomber sur les hanches, selon le moment. D'instinct ils la plaçaient avec grâce ou s'en enveloppaient avec majesté. Nous n'avons et nos modèles n'ont pas plus que nous cette habitude

et cet instinct. On compte les acteurs qui ont su porter la draperie grecque, et la chose est si peu commune qu'on la vantait en mademoiselle Rachel comme une partie de son talent de tragédienne et d'artiste. Nous avons vu tel artiste distingué se donner sans succès une peine infinie pour draper naturellement un modèle aussi intelligent à coup sûr que certains cavaliers de la frise des Panathénées. L'art qui s'est fatigué à chercher la nature ne peut lutter sans désavantage avec l'art que la nature venait chercher. Enfin, pour ne plus citer qu'une dernière recommandation, on engage judicieusement le sculpteur à exprimer l'âme, et les mœurs de l'âme plutôt que les passions, et les mœurs pures plutôt que les mauvais sentiments. On l'exhorte à éviter les situations violentes et les crises convulsives où la beauté s'évanouit. On demande, en d'autres termes, une sculpture spiritualiste : le vœu est noble et digne d'être entendu. Socrate et Platon parlaient le même langage. Ils furent compris, ou plutôt les artistes grecs avaient devancé à cet égard les enseignements des philosophes. Les amateurs qui s'obstinent à prétendre que les statues grecques manquent d'expression ou n'expriment que l'heureuse plénitude de la vie physique ne font qu'attester combien notre œil, à nous modernes, est peu préparé à saisir les multiples significations de l'art plastique. L'organe complet et particulier de la sculpture, ce n'est pas

seulement le visage, ni même la physionomie aidée du geste : c'est le corps humain tout entier visible, nu par conséquent, ou vêtu de draperies qui trahissent bien plus qu'elles ne voilent ses moindres inflexions. Les sculpteurs grecs, qui le savaient, se gardaient de concentrer l'expression sur la figure : ils répandaient l'âme dans tout le corps, lequel devenait ainsi, qu'on nous passe le mot, visage et physionomie dans toute son étendue. Voilà comment, sans tourmenter ni forcer l'expression des têtes et en laissant aux traits leur beauté, ils modelaient des personnages si vivants et si parlants. Voilà comment aussi, même lorsque la tête manque, l'intention générale est facile à déduire des membres que le temps a épargnés. Prenez par exemple la statue appelée *l'Enfant à l'Oie*, et faites abstraction de la partie supérieure du groupe, qui est moderne ; est-ce que les jambes et les cuisses de cet adorable bambin, réunies au corps de l'animal, ne disent pas avec une précision inouïe quelle est la lutte engagée et lequel des deux sera vainqueur ? La *Polymne* du Louvre, dont on n'avait non plus que la partie inférieure, l'*Ilyssus* du Parthénon, le *Torse* du Belvédère, fourniraient matière à de pareilles observations, et nul ne peut espérer que les modernes, auxquels est si rarement donné le spectacle complet de la personne physique de l'homme, atteindront jamais à cette perfection de la sculpture antique, envisagée comme

l'expression de l'âme par le corps tout entier, nu et idéalement beau. Les causes religieuses, locales, physiques, qui avaient produit cette perfection, ont à jamais disparu. Ni la magnificence des gouvernements, ni la sagesse des législateurs, ni aucune puissance humaine ne ramèneront ces énergies innées et fécondes : il faut en prendre son parti. Mieux vaut une vérité un peu triste qu'une illusion souriante, mais dangereuse. Est-ce à dire cependant qu'il faille renoncer à la statuaire, et que nos artistes n'aient plus qu'à briser leurs ébauchoirs, à jeter là le ciseau et le maillet, à déserter leurs ateliers? Est-ce donc aussi que la sculpture ne serait plus désormais qu'une sorte d'art scholastique destiné à donner l'intelligence de l'antique, comme les vers latins apprennent aux lycéens à mieux comprendre la poésie de Virgile et d'Ovide? Rien de tout cela.

Nous sommes modernes et non point anciens; nous sommes Français et non point Grecs ou Romains. Acceptons tels qu'ils sont notre nature et notre génie; cherchons jusqu'à quel point et à quelles conditions la sculpture est susceptible de prendre chez nous un caractère nouveau, c'est-à-dire français et national. Ce qui semble acquis d'abord, c'est que la sculpture religieuse n'a pas devant elle un grand avenir. C'est lorsqu'elle a reproduit la figure de nos grands hommes ou certains épisodes de nos fastes militaires et politiques que la statuaire a

rencontré surtout l'inspiration vraie, l'accent sincère, la forme expressive, et qu'elle a remué le sentiment public. Pour nous émouvoir, l'artiste doit être ému ; pour nous intéresser à son œuvre, il doit s'y être lui-même intéressé : or les gloires de notre pays, ses hommes célèbres et utiles ont infiniment plus de chances d'émouvoir l'artiste et nous-mêmes que la rencontre de Diogène et d'Alexandre, et tel autre sujet grec ou mythologique. La représentation sculpturale de nos plus illustres concitoyens en médaillon, en buste, en pied, placée dans nos salons privés ou publics, sur nos places, sur leurs tombeaux, à l'entour ou dans l'enceinte même des monuments et des palais, n'est-ce pas là l'un des principaux et des plus dignes objets de la statuaire actuelle ? Et en suivant cette voie, l'art rencontrera-t-il fatalement l'écueil du réalisme ? Non, certes, s'il comprend sa tâche et son devoir. Or le devoir et la tâche de cet art historique seront d'exprimer dans les traits et l'attitude de chaque personnage ses facultés éminentes, son génie ou son talent, son caractère intellectuel ou moral, bref ce qui l'a fait populaire et illustre, et cela c'est proprement le côté idéal de l'individu. En outre, cet homme portait le costume de son pays et de son temps ; il a honoré ou même ennobli ce costume ; l'artiste à son tour ennoblira cet habit ou ce manteau, cette simarre de magistrat ou cette robe de prêtre ; il assouplira l'étoffe, élargira les plis et fera

sentir partout la vie cachée. David (d'Angers) a excellé dans ce genre : il y est devenu, on peut le dire, le sculpteur national de la France.

Ce n'est pas tout : David a employé plus d'une fois avec succès, d'autres ont employé heureusement comme lui cette même allégorie vêtue à la grecque, laquelle, tout à l'heure, a été sévèrement jugée et presque congédiée. Voici ce qu'on peut en conclure. Il est des idées, des abstractions diverses dont on ne saurait interdire l'expression à la statuaire sans l'appauvrir à l'excès. D'autre part, ces idées, par cela même qu'elles sont abstraites et générales, réclament une forme générale comme elles, car il est trop évident qu'une forme individuelle quelconque leur imprimerait un caractère individuel qu'elles excluent; mais la forme la plus générale que puisse employer la sculpture, c'est le corps humain nu, ou tout au plus revêtu d'une draperie qui le dessine et l'indique. On a donc adopté, pour représenter les personnifications abstraites, le corps nu ou drapé, non parce que la nudité et la draperie sont grecques, mais parce qu'elles sont d'une signification plastique absolument générale. Ce mode d'expression est donc inévitable, et tel qui en médit sera bien forcé de s'en servir un jour. Seulement l'homme de métier qui ne vit que de ruses et le véritable artiste s'en servent très-différemment. Le premier s'en tire avec de la mémoire et de l'adresse, et produit une statue correcte et

nulle que personne ne regardera. L'artiste, au contraire, donne à ces types généraux un air de vie, une âme, un sentiment; il les met en scène; il les rattache à d'autres figures, dont ils sont le centre et lien. Comme David (d'Angers) au fronton du Panthéon, il anime de pures idées, il nous émeut à l'aspect de la France, de la Liberté, de l'Histoire. Ces femmes, qui ne sont pas, il est vrai, aussi plastiquement vivantes que les marbres du Parthénon, sont belles cependant. Il s'est trouvé, il se trouve encore des juges pour les apprécier, des amateurs pour en discerner et en goûter les mérites. Il est donc bon, il est désirable que l'art contemporain en sculpte de pareilles; il est bon de même qu'il multiplie parmi nous des œuvres pures, fortes ou charmantes, qui entretiennent le sentiment de la calme beauté, puisque c'est pour plusieurs un plaisir délicat de rencontrer au détour d'une allée un bronze animé de Barye, dans une bibliothèque publique un marbre expressif de Simart, dans un musée quelque figure de jeune femme où Pradier ait mis la beauté du corps sans trop oublier l'âme.

Mais un dernier doute s'élève. Combien parmi nous goûtent de tels plaisirs? combien, même entre les plus éclairés, se montrent empressés autour des œuvres de la sculpture antique ou moderne? En vain nous repoussons loin de nous cette importune et mélancolique pensée; elle revient toujours à notre es-

prit parce que toujours les faits la ramènent. Depuis qu'Émeric David a écrit son livre, ni les secours, ni les leçons, ni les travaux, ni les récompenses, n'ont manqué à la sculpture contemporaine. A l'école de Rome, et en dehors de cette école, se sont formés des artistes distingués auxquels les autres pays du monde n'ont point opposé de rivaux redoutables. Pourtant, à l'égard de la statuaire, où en est chez nous le goût public ? Quand s'ouvrent nos salles d'exposition, où se porte la foule? A mérite égal, est-ce le peintre ou le sculpteur en renom qui verra son œuvre entourée? Au salon de 1863, la critique a pu constater avec raison un sensible progrès dans les œuvres de la sculpture. Qui s'en serait douté en voyant la vaste nef presque vide ? On répète que la sculpture est un art froid, sérieux, aristocratique, que pour en sentir les beautés il faut de l'étude, de la préparation, des loisirs. On a donc oublié que cet art était démocratique à Athènes, même avant les largesses de Périclès? Chez nous, on se presse, au moins pendant quelques jours, au salon de peinture, on se presse au théâtre, on se dispute les places, grâce à Dieu, aux nouveaux concerts populaires ; on ne court pas aux statues... Ainsi nous interrogeons le présent avec insistance et sans écarter aucune objection ; mais puisque le peu d'empressement qu'il a bien fallu remarquer n'est pas l'absolue indifférence, puisque la sculpture a encore des amis et sus-

cite encore des talents, soit qu'elle s'adresse au sentiment national, soit qu'elle parle avec une suffisante éloquence le langage qu'a trouvé la statuaire grecque, nous ne voulons ni ne pouvons bannir l'espérance. Toutefois le progrès moderne de la sculpture, celui qui la marquera vraiment d'un caractère d'originalité, dépendra du concours des forces dont nous disposons aujourd'hui. Or, parmi ces forces, il en est une très-puissante qui n'existait pas en Grèce, du moins sous sa forme actuelle, et dont il reste à parler.

Cette force, c'est le développement de l'esthétique, de la philosophie du beau, s'appuyant sur l'histoire de l'art. Il y avait chez les Grecs une certaine critique d'art. Il y avait des concours où les artistes se jugeaient les uns les autres, des expositions publiques où l'artiste assistait, et où chacun exprimait librement son avis. Il y avait enfin les philosophes, qui tantôt conseillaient directement les artistes, comme Socrate, tantôt introduisaient dans leurs écrits des théories sur les arts et sur la beauté, comme Platon et Aristote. C'était là à coup sûr de la critique, et une critique souvent efficace. Elle était loin cependant de posséder les connaissances variées et les moyens d'action de la critique actuelle. Au temps des Grecs, le passé de l'art était récent et court ; ce n'était guère que le passé de l'art grec lui-même. De plus, il y avait alors bien peu de nations où l'art

fût cultivé avec succès, et qui pussent offrir des termes de comparaison et des occasions utiles de contrôler les œuvres nationales. S'il y a, qu'on nous passe ce terme, un croisement fécond des races intellectuelles comme il y a un mélange salutaire des races physiques, un tel croisement n'a été possible que très-tard pour la Grèce antique, et quand il le devint, cette nation, restée la première par le génie, donna de son intelligence à d'autres peuples, aux Romains par exemple; mais elle n'en reçut rien. Il est aisé de voir que, telles ayant été les conditions de l'ancien monde, la Grèce artiste devait vieillir de plus en plus sans qu'aucun échange de vie intellectuelle fraîche et neuve vînt prolonger sa maturité ou retarder sa décrépitude.

En est-il de même du monde moderne et de la France en particulier? Non. Nous avons de plus que les Grecs le trésor d'une longue et riche expérience, et de nombreux moyens de rajeunissement. Jamais on n'a mieux connu que de nos jours l'histoire des époques de l'art; jamais le courant des idées ne fut plus large et ne reçut tant d'affluents. Ces eaux vives, la pensée française a gardé la force de les détourner à son profit, de les diriger jusqu'à un certain point et de les mêler aux eaux de ses propres sources; mais la critique d'art est aussi une des énergies de la pensée française, et sans contredit l'une des plus jeunes, des plus actives et des moins

fatiguées. Quand le critique d'art a du talent, quand il a de la science, de la compétence, il a aussi de l'autorité, et on l'écoute. Entre la pure idée et l'art qui doit l'exprimer, le critique d'art est aujourd'hui le médiateur nécessaire. C'est à lui de transmettre au sculpteur, sous une forme déjà plus vivante et plus concrète, les aspirations de l'intelligence moderne et surtout française. Pas plus que les gouvernements et les lois, la critique d'art ne créera le talent ou le génie: mais elle peut l'avertir, elle peut l'initier aux conceptions de l'esprit nouveau, moins faciles à saisir que les créations de la religion grecque. Si la critique d'art peut cela, et nous croyons qu'elle le peut, il dépend d'elle de rendre aux arts plastiques, non certes la grâce native de la statuaire grecque, mais quelque fraîcheur et quelque jeunesse.

Un résultat essentiel à obtenir avant tout, c'est que les artistes soient convaincus de la nécessité absolue d'élargir par une instruction solide et variée le cercle de leurs connaissances. On est généralement d'accord sur ce point. Toutefois on semble, dans notre pays, trop compter sur les élans heureux des natures bien douées, et en même temps trop redouter pour l'artiste le frein de la réflexion et le poids de la science. Or les Grecs, dont les instincts esthétiques étaient à coup sûr beaucoup plus impérieux, beaucoup plus énergiques que les nôtres, n'avaient

ni cette confiance exagérée ni ces appréhensions excessives. Il est avéré qu'en Grèce les artistes cultivaient les sciences et se gardaient de dédaigner les théories. Ami d'Anaxagore, Phidias apprit de ce penseur illustre à mieux comprendre la grandeur et la souveraine beauté de l'Intelligence éternelle, cause du mouvement de l'univers. Le peintre Parrhasius, le statuaire Cliton, accueillaient Socrate dans leur atelier, et quand Socrate leur disait d'exprimer dans leurs ouvrages les passions et les beaux mouvements de l'âme, ils suivaient ces conseils et s'en trouvaient bien. Moins puissamment doués que les contemporains d'Anaxagore et de Socrate, les artistes français voudraient-ils donc rester plus ignorants? Ne doivent-ils pas au contraire s'efforcer de regagner du côté de l'intelligence, par l'instruction et la science, ce qui leur a été refusé du côté de l'instinct? Certes on ne prétend pas ici imposer à leur imagination l'écrasant fardeau d'un savoir encyclopédique ; mais, puisqu'ils sont appelés à exprimer l'âme, quel mal y aurait-il à ce qu'ils la connussent un peu mieux, et à ce qu'ils fussent profondément convaincus de son existence et de sa noblesse? Puisque leur fonction est de faire resplendir à nos yeux l'éclat idéal de la nature et de la vie, pourquoi ne s'exerceraient-ils pas à discerner quelque peu l'idéal du réel, à acquérir de plus justes notions de la nature et de la vie, à comprendre enfin, même avec le secours de la philosophie, comment la

vie et l'idéal, loin de s'exclure, s'appellent et se complètent mutuellement? Puisque les artistes ont affaire aujourd'hui à une société dont la passion la plus haute et la plus féconde est l'amour de la science, quelle prise espèrent-ils avoir sur l'âme de cette société, s'ils dédaignent de connaître ce qu'elle aime et de lui parler de ce qui l'enflamme et l'honore?

De nos jours, tout homme cultivé aime à se reporter par la pensée au sein des grandes époques et à s'en donner le vivant spectacle : eh bien! que les artistes étudient l'histoire des beaux siècles ; qu'ils en retrouvent l'esprit et qu'ils en reproduisent la physionomie, l'accent, la passion dominante. Puisque l'analyse des caractères, la description des secrets penchants de l'âme, de ses douleurs morales et de ses crises intellectuelles, ne furent jamais plus goûtées qu'aujourd'hui, puisque jamais la soif de connaître ne fut plus grande, jamais la sympathie pour les peuples opprimés plus ardente ni plus manifeste, pourquoi le sculpteur négligerait-il de puiser à ces nouvelles sources de vives et fécondes inspirations? Parmi les nobles émotions dont le monde est agité, et que la plastique peut traduire sans violer les lois qui la régissent, que le sculpteur choisisse, et qu'il renvoie à l'esprit de ce temps un pur et lumineux reflet de lui-même. En insistant ainsi sur ces questions attrayantes et graves, on se surprend à rêver une sculpture moins parfaite assurément que la sta-

tuaire grecque, mais belle et idéale encore, en même temps que plus spiritualiste et plus intellectuelle, et qui exprimerait, dans son langage calme et concis, tantôt le triomphe de la science sur les éléments vaincus et maîtrisés, tantôt les ardentes aspirations de l'esprit nouveau vers l'inconnu et le divin, tantôt ses tristesses et ses abattements, quand au lieu de la vérité cherchée il ne rencontre que le doute, tantôt enfin ses espérances à la pensée de la liberté et du règne de la justice...

Ce rêve, trop abstrait peut-être et qui ressemble trop à une méditation philosophique, la critique d'art, plus voisine de la réalité et des artistes, saurait au besoin le colorer, l'animer, lui donner des contours plus arrêtés et des formes plus saisissables. Qu'elle s'en empare, qu'elle le corrige et l'achève, si toutefois elle l'en trouve digne; mais désormais elle ne saurait se borner à distribuer équitablement l'éloge et le blâme. Elle n'aurait pas non plus accompli sa tâche tout entière, lors même qu'à des jugements sévères et trop souvent mérités elle ajouterait d'impuissants regrets et des gémissements stériles. Deux esprits éminents, aussi exempts d'illusions qu'incapables de défaillance, MM. Vitet et Gustave Planche, lui ont donné d'autres exemples. Jamais leur admiration passionnée pour l'antique ne les a empêchés ni de reconnaître les qualités originales de certains artistes contemporains, ni de cher-

cher eux-mêmes des voies inexplorées, afin d'y pousser avec une hardiesse prudente les sculpteurs et les peintres de notre pays. Que la critique imite de tels maîtres. Qu'au lieu de se réduire aux fonctions de juge et quelquefois même au rôle de simple témoin, elle stimule et dirige les différents arts au nom de l'intelligence. A l'égard de la sculpture, les obligations de la critique sont plus nombreuses encore et particulièrement délicates. Cet art, en effet, a des forces expressives moins étendues et moins variées que celles de la peinture : la calme blancheur des marbres ou la teinte sombre du bronze attire peu le regard ; le champ où se meut le sculpteur a d'étroites limites ; enfin l'harmonie nécessaire des lignes lui interdit l'expression des mouvements vifs et des passions véhémentes. Croirait-on aider la sculpture à racheter de tels désavantages en lui conseillant un retour impossible vers la plastique grecque, c'est-à-dire une lutte téméraire avec Phidias et Praxitèle? Non, le marbre et le bronze n'auront de valeur esthétique aux yeux des générations nouvelles que si l'âme humaine et surtout l'âme moderne y palpite. Voilà ce que la critique pensera peut-être, si elle se recueille et réfléchit : voilà aussi ce qu'elle fera entendre à la sculpture, si elle veut l'entraîner à de nouvelles et plus brillantes destinées. Voilà ce qu'avait profondément compris l'éminent artiste dont nous allons parler dans l'étude suivante.

DEUXIÈME ÉTUDE

UN SCULPTEUR SPIRITUALISTE

CHARLES SIMART

UN SCULPTEUR SPIRITUALISTE

CHARLES SIMART

A une époque où les œuvres de l'art sérieux sont généralement peu comprises par une grande partie du public, c'est une perte que la mort d'un sculpteur qui s'était donné pour tâche de continuer les plus saines traditions. La perte est plus grande encore s'il est enlevé, non au terme, mais au milieu même de sa carrière. Simart a péri (1) de la mort la plus imprévue, dans toute la force de l'âge et au moment où son talent, en pleine maturité, portait ses fruits les meilleurs. Bien au-dessus de sa réputation, qu'il ne prenait aucun soin d'étendre, jusqu'à sa dernière heure il n'a aimé, il n'a cherché que le beau. Admirateur passionné de l'antique, je ne sais si, dans notre siècle, personne l'a jamais mieux compris que

(1) Écrit en 1857.

lui. Doué d'une facilité innée, connue de ceux-là seuls qui l'ont vu travailler, mais éclairé par la science et contenu par son goût sévère, il n'a jamais laissé sa verve se dépenser en productions frivoles. Sa popularité en est moindre, il est vrai, mais la sculpture n'est jamais impunément très-populaire de nos jours; et s'il n'a pas acquis cette notoriété qu'il n'aurait achetée qu'au prix de la dignité de son art, il n'en a que plus de droits à cette estime sérieuse et à ces éloges par lesquels ses rivaux, aussi bien que ses amis et ses maîtres, le placent haut, à cette heure de la justice et de la vérité venue trop tôt pour lui.

Comme tous les vrais artistes, Simart manifesta de très-bonne heure sa vocation. Né à Troyes, le 27 juin 1807, d'un père qui était menuisier, et destiné à exercer la profession paternelle, il fut envoyé très-jeune dans l'école de sa vie natale pour y suivre un cours de dessin linéaire et géométrique; mais, cédant à son penchant déjà très-vif pour les choses d'art, il préférait aux travaux graphiques le dessin des ornements et de la figure humaine. A quinze ans, n'ayant d'autre atelier que celui de son père, d'autres outils que les fermoirs et les ciseaux du menuisier, il sculptait en pierre une copie du buste de la Niobé antique. Ces signes évidents d'un talent aussi réel que précoce le désignèrent à l'attention des personnes influentes de la ville de Troyes, et notamment à celle de M. de Montabert, bien connu par

son traité sur la peinture chez les anciens, et il fut envoyé à Paris où une petite pension lui fut assurée.

Le hasard le conduisit d'abord chez M. Desbœufs, sculpteur, où il ne travailla que quelques mois. Il fut admis ensuite dans l'atelier de Dupaty. Quoique celui-ci fût encore plus homme du monde et esprit cultivé qu'artiste profond, il sut deviner Simart et l'aida à se frayer sa voie. Touché des privations et des souffrances auxquelles d'insuffisantes ressources condamnaient son jeune élève, il lui procura quelques commandes et entre autres celles d'un buste du roi Charles X qui fut sculpté en 1826. Simart avait alors vingt ans. Dès cette époque il travaillait le marbre avec cette rare habileté qui lui a toujours permis de ne laisser au praticien qu'une faible part dans l'exécution de ses œuvres et d'achever lui-même avec le ciseau ce qu'il avait modelé avec le pouce et l'ébauchoir. Après la mort de Dupaty, il demeura seul et sans maître dans l'atelier de Jean Duseigneur, l'un de ses amis ; puis il entra chez Pradier ; et, bientôt s'étant lié d'amitié avec les frères Hippolyte et Paul Flandrin, il fut par eux présenté à l'école de M. Ingres qui, après Phidias, a le plus puissamment contribué à diriger et à développer son talent.

En 1831, il exposa au salon une figure en plâtre de Coronis. La même année, il partit avec Pradier pour Genève, d'où le maître et l'élève allèrent ensemble faire à Rome un pèlerinage artistique. De retour

à Paris, Simart songea sérieusement à concourir pour le grand prix; il le mérita, en 1833, par son bas-relief du *Vieillard et ses enfants*.

Revenu à Rome et s'y trouvant cette fois dans les conditions heureuses (quelques-uns disent trop heureuses), qui sont faites par la France à nos jeunes lauréats, il mit à profit, par un travail assidu, la situation que son travail lui avait conquise. Rome est, sans doute et avant tout, pour le sculpteur, un admirable musée d'antiques; mais, s'il est observateur, s'il a vraiment des yeux d'artiste, il doit y voir autre chose que les marbres et les bronzes grecs. Les haillons que les paysans de la campagne romaine jettent sur leurs épaules ont souvent une richesse et une ampleur de plis qui en font de véritables draperies. Ces bergers, ces *pifferari* déguenillés, assis ou étendus sur les marches de la Trinité-des-Monts, ont naturellement des poses calmes, des attitudes nobles, telles que les aime la statuaire. J'ai vu près du temple de Vesta, comme sur la plage de Naples, des enfants presque nus, aux membres librement développés, aux mouvements hardis, variés et naturels. Ces modèles vivants, bien plus vivants que ceux que l'on pose sur la table d'atelier, parce que tout en eux est spontané et sincère, veulent être étudiés au passage, et comme saisis au vol d'un prompt coup d'œil. Simart se fit une loi de contempler avec une égale attention les chefs-d'œuvre antiques, le modèle

d'atelier et le modèle de hasard qu'il rencontrait dans la rue ou qui jouait sous ses fenêtres. On en a la preuve dans ses envois de Rome. Son *Lanceur de disque*, dont le modèle en plâtre, exécuté avec beaucoup de verve, est resté dans un coin de son atelier, atteste une science rigoureuse de la nature et un intime commerce avec les bronzes antiques. Son *Oreste* épuisé par le remords et la fatigue auprès de l'autel de Minerve, n'est point une froide imitation de l'antique. C'est bien Oreste tel qu'Eschyle nous le montre, au commencement de la tragédie des *Euménides*, beau, jeune et touchant, malgré son crime. Cette figure, achetée par le gouvernement pour le musée de Rome, est restée dans le souvenir des artistes et des critiques comme une œuvre où sont résumées les conditions principales de la statuaire discrètement spiritualiste.

Ces deux essais caractérisent le talent de Simart tel qu'il devait être jusqu'à la fin. La parfaite originalité est chose rare dans tous les arts. Mais c'est surtout de nos sculpteurs contemporains qu'il serait profondément injuste d'exiger une séve, une nouveauté de conception qui ne sont plus possibles. Sans doute, la sculpture aujourd'hui, comme au temps de Phidias, a pour objet d'exprimer l'âme au moyen de la forme corporelle, et l'âme est un sujet inépuisable. Mais qu'on ne l'oublie pas : la sculpture est tenue de donner au corps toute sa beauté, sous

peine de blesser nos regards par le spectacle insupportable de la laideur en relief. Or, cette exquise beauté du corps, que l'âme doit vivifier sans l'altérer, les Grecs l'ont connue, sentie et représentée dans la dernière perfection. Faire mieux, faire seulement aussi bien que les Grecs, nul n'y prétendra, s'il a gardé son bon sens. Michel-Ange lui-même ne l'a pu. D'autre part, revêtir de la beauté plastique, où doit éclater une pleine vitalité, les figures consacrées du catholicisme, dans lesquelles le corps ne doit paraître que comme vaincu, brisé même par l'esprit, ce serait un contre-sens. La sculpture chrétienne est donc obligée de sacrifier jusqu'à un certain point la forme à l'expression. Veut-on essayer d'être neuf en modelant la figure de quelque illustre personnage des temps modernes ? Mais, alors, ou bien on le représente vêtu d'un costume actuel ou récent, sous lequel la forme disparaît toujours plus ou moins, ou bien on le fait nu, ou drapé, selon les convenances historiques ; et, dans ce cas, on est sûr de ne pas atteindre la perfection de l'antique. Ainsi, de nos jours, et, l'on peut le dire, désormais la sculpture est placée dans cette alternative : ou de se faire tout à fait moderne à son détriment certain, ou de marcher dans la voie suivie par les maîtres grecs, sans aucun espoir d'aller ni plus loin qu'eux, ni même aussi loin, du moins en ce qui touche la beauté visible.

De ces deux partis, le dernier est, à ce qu'il semble, le meilleur ; car c'est lorsqu'ils l'ont pris que les artistes éminents de notre siècle ont produit leurs œuvres les plus remarquables. Ils ont réussi, ils se sont surpassés eux-mêmes toutes les fois qu'ils ont adopté franchement la forme humaine nue ou drapée à la façon antique, se bornant à la modifier tout juste autant qu'il est nécessaire, soit pour la varier, soit pour l'accommoder un peu à nos manières de voir ou de sentir, soit pour traduire des idées, des états psychologiques, que les Grecs ne connurent pas. La *Madeleine* de Canova, chrétienne par l'expression de la douleur pénitente, est grecque par sa nudité décente et par la beauté de son corps, que les austérités du repentir n'ont pas eu encore le temps d'exténuer. Le *Philopœmen* de David (d'Angers) est grec par ses proportions exactes et par la profonde science de la musculature que le sculpteur y a déployée ; si sa souffrance a quelque chose d'un peu violent, c'est que nos regards, habitués aux vives expressions de la peinture, veulent être plus fortement frappés que ceux des anciens. Le *Thésée, vainqueur du Centaure*, le chef-d'œuvre de M. Barye, jusqu'à présent du moins, est nu, calme et beau comme l'antique qu'il rappelle, avec quelque chose, dans le style, de personnel et de récent qui en renouvelle la conception.

C'est ainsi que la sculpture n'est réellement

chez elle et à son aise, même aujourd'hui, que dans le monde grec, ou tout au moins dans les conditions essentielles que l'art grec a déterminées.

Voilà ce que Simart avait, de bonne heure, profondément compris. Tout en fait foi, et ses envois de Rome, et son culte pour Phidias, et les œuvres nombreuses de son âge mûr. Disciple volontaire et plein d'amour de l'auteur du Jupiter Olympien, de la Minerve et des divinités du Parthénon, il avait emprunté à ce maître, qui lui paraissait digne d'être appelé divin, quelque chose de la largeur et de la solidité puissante de son modelé et de la noble gravité de son style. Élève d'Ingres et de Pradier, il a dû au premier la fermeté savante du dessin, au second l'art de communiquer au marbre les vivantes souplesses de la chair. Mais il n'avait trouvé qu'en lui-même cette fine intelligence qui saisissait dans chaque sujet l'idée essentielle, et cette sensibilité que ses amis aimaient tant et qui passa souvent de son cœur dans ses statues.

Grâce à ces qualités, les unes innées, les autres acquises, et sans cesse développées par le travail, il est parvenu à résoudre l'un des plus difficiles problèmes de l'art : il a donné la beauté et soufflé la vie à l'allégorie, cette abstraite, froide et ingrate mythologie de la sculpture moderne.

C'est la destinée ordinaire des figures allégoriques de rester paisiblement inaperçues aux lieux où on

les élève. La raison en est qu'en général elles ont peu de chose à nous dire, et que ce peu, qui nous intéresserait peut-être, elles ne nous le disent même pas. De là, à leur égard, pareille indifférence de la part de la foule et des connaisseurs. Il n'en sera pas de même de celles qui sont l'ouvrage de Simart. La foule pourra ne pas les voir à la hauteur ou dans les salles rarement ouvertes où elles sont placées, et, dans tous les cas, elle les appréciera peu ; mais les connaisseurs, et surtout les connaisseurs avertis, en feront certainement l'estime qu'elles méritent. On a de lui, à la bibliothèque du Sénat, deux statues, l'une de la Poésie, l'autre de la Philosophie. La Poésie, couronnée de lauriers et tenant une lyre, est d'un style élevé. Toutefois, elle est moins expressive, et, selon moi, moins attachante, que la Philosophie. Celle-ci est une grave jeune fille, sévèrement enveloppée dans les plis d'une draperie qu'elle retient de sa main gauche, tandis que sa main droite est ramenée par un geste expressif au-dessous de sa tête inclinée. D'une beauté originale, mais austère, les cheveux ondés et ceints d'une bandelette comme ceux du buste célèbre de Platon, l'œil à demi voilé, la bouche sérieuse, elle est si manifestement abîmée dans la contemplation de l'invisible que l'auteur eût pu se dispenser de graver sur le socle qui la porte les deux mots sacramentels : γνῶθι σεαυτόν. Cette Philosophie est bien la sœur de la muse majestueuse et recueillie

de la Peinture qui, dans le grand salon du Louvre, réfléchit aux pieds du Poussin, et semble le soutenir en quelque sorte, comme pour dire, de là haut, à nos peintres, s'ils venaient à l'oublier, que, dans la patrie de Descartes, on n'est un grand artiste que si l'on a su chercher l'idéal par la pensée.

Simart excelle à rendre significatifs ces génies de pierre, ailés ou non, que l'architecture évoque pour donner une âme à ses monuments. Les deux colonnes de la barrière du Trône sont ornées, à leur base, de figures symboliques aux ailes étendues et les pieds appuyés à peine sur un globe. Celles qui regardent Paris et dont l'une est la Justice, l'autre l'Agriculture, sont de Simart. Chacune a sa physionomie caractérisée. La Justice se reconnaît non moins à son impassible visage qu'à son flambeau et à son glaive. L'Agriculture, au contraire, couronnée de pampres et les mains pleines d'épis, sourit à la grande ville affamée comme une jeune mère à son enfant. Si l'élévation des frontons du Louvre était moindre, si l'œil pouvait examiner de près celui de ses frontons qui représente le Reveil des Arts, de l'Industrie et du Commerce, on verrait à quel degré Simart avait porté cette habileté singulière d'animer l'allégorie. Il y a là trois superbes jeunes femmes, la Peinture, la Sculpture et l'Architecture, qui sont groupées, modelées et drapées avec autant de science que de goût, et dont l'aspect est plein de charme.

Leur beauté fraternelle, diverse et semblable à la fois, n'égale pas sans doute la suprême beauté des deux seules têtes qui nous soient restées des frontons du Parthénon, mais elle en approche; quant à leur expression, aussi accentuée que le permet la sculpture et que le demandent nos habitudes, elle est harmonieusement répandue et apparaît sur leur visage, dans leur pose, dans leurs gestes, dans leurs mains surtout, et quelles mains! M. Ingres les admire; je le conçois; elles sont dignes de son crayon.

Je retrouve les mêmes mérites de composition simple et claire, d'agencement ingénieux et d'expression significative, dans les bas-reliefs dont sont revêtues les parois circulaires de la crypte des Invalides. On y pourra reprendre un peu trop de symétrie, et ces groupes qui se correspondent toujours exactement des deux côtés de la figure centrale. Mais ce qu'on louera certainement, c'est le sens parfaitement intelligible de chaque scène. Ici, pendant que l'auteur du concordat rend à la Religion sa liberté, conciliée désormais avec les lois du pays, la Vendée apaisée remet son épée dans le fourreau; mais, méfiante encore, elle ne l'y remet qu'à demi. Là, parmi la foule des talents et des mérites qui reçoivent tous une simple et même récompense, on voit un soldat qui, découvrant sa poitrine cicatrisée, tend fièrement la main, une rude et nerveuse main, vers la couronne de lauriers qui lui est due. Ailleurs, la nouvelle loi

civile déchire sans colère, mais sans ménagement, le vieux grimoire du droit coutumier. Çà et là, la frise des Panathénées, imitée, mais librement, et non point servilement reproduite, prête ses formes sans date et purement humaines, à ces choses récentes que la sculpture ne doit habituellement représenter qu'avec la physionomie antique; semblable à ces langues mortes qui sauvent le présent de l'oubli, en l'exprimant dans les inscriptions avec les mots et le style invariable du passé.

La verve et la flexibilité du talent de Simart, visibles dans toutes ses compositions officielles, paraissent avec plus d'évidence encore, parce qu'elles y sont tout à fait libres, dans la frise qui décore la salle peinte par M. Ingres au château de Dampierre, chez M. le duc de Luynes. On peut regarder longtemps ces tableaux variés et pleins de vie sans en épuiser le dramatique intérêt. Toujours à la manière des anciens, l'idée en est simple et sobrement rendue. Simart s'est bien gardé d'y entasser les figures et de tomber dans le piége de la sculpture pittoresque, où tant d'autres se sont pris. C'est naturel, pur et touchant. Chacune de ces scènes produit sur le spectateur une impression différente, et celle-là même que le sujet choisi doit exciter.

L'âge d'or est symbolisé par la Moisson et par les Vendanges. Le bas-relief de la Moisson exhale comme un suave parfum d'abondance, de bonheur et

d'amour. En tête d'un rustique cortége, marchent, les bras enlacés, un jeune homme et sa fiancée. Le jeune homme parle à son amie en la regardant naïvement; celle-ci l'écoute les yeux baissés, mais sans crainte et sans trouble. Après eux, une autre belle enfant seule, et, on le dirait, un peu triste. Puis deux taureaux trapus, poussés par un bouvier aux formes athlétiques et traînant un lourd chariot les gerbes entassées. A l'arrière du char, assise et les pieds pendants, une jeune mère tient son enfant endormi sur ses genoux. Un autre marmot, à la mine espiègle, et portant un nid d'oiseaux, suit le char avec son père. Le tableau est terminé par un groupe de moissonneurs qui boivent et se reposent. Plus animés, les personnages de la scène des Vendanges, leurs corbeilles pleines de raisins sur la tête, et précédés d'un joueur de lyre, forment des danses joyeuses. Quelques-uns cueillent sur un cep les dernières grappes. Un seul s'est laissé vaincre par le dieu; mais son ivresse décente ressemble moins à l'ivresse qu'au sommeil.

C'est Homère qui a inspiré à Simart ce morceau tout antique : « Des vierges et des jeunes » gens aux fraîches pensées recueillent dans des cor» beilles tressées le fruit délectable. Au milieu d'eux, » un enfant tire de son luth les sons les plus suaves, » et accompagne sa voix gracieuse du léger frémisse» ment des cordes. Les vendangeurs frappent la terre

» en cadence, et battant du pied la mesure, répètent » ses mélodies (1). »

C'est encore à Homère que Simart a demandé quelques-uns des motifs des deux épisodes de l'âge de fer, la guerre et l'esclavage. Mais, en suivant le poëte aussi bien qu'en se ressouvenant des frontons d'Égine, l'artiste a su être lui-même. A Homère, il a laissé la Discorde, le Désordre et la Destinée, abstractions qu'il est difficile de revêtir d'un corps et de rendre intéressantes. Aux combattants des frontons d'Égine, il a laissé un reste de roideur, leurs bouches démesurément fendues et les yeux stupides. Ne prenant aux anciens que le beau et y ajoutant ce pathétique dont il avait le secret, il a modelé deux bas-reliefs d'un effet saisissant. Le jeune guerrier blessé et mourant, au-dessus duquel se livre le combat principal; la mère, qui fait un effort surhumain pour arracher sa fille à la brutalité des vainqueurs; ce poteau où sont enchaînés un vieillard morne et une jeune femme désespérée, qui tord vainement son corps sans voiles, sont autant de scènes que l'on ne peut contempler sans émotion. En ce temps où l'on *illustre* tant de livres, dignes ou non de cet honneur, et où si peu de gens lisent Homère, un Homère illustré par Simart eût été une belle et précieuse chose.

(1) *Iliade*, chant XVIII : bouclier d'Achille. Traduction de M. Giguet.

Le poëte eut inspiré l'artiste; l'artiste eût conquis des lecteurs au poëte. Une telle traduction, nécessairement incomplète, n'eût été ni sans fidélité, ni sans éloquence. Simart y aurait peut-être pensé, s'il eût vécu. Le disciple de Phidias n'aurait pas trouvé au-dessous de lui de rendre populaire celui qui fut, au vrai, le maître de Phidias.

Des frises du château de Dampierre, conçues et exécutées dans un esprit si intelligemment antique, il est naturel de passer à la Minerve du Parthénon, restituée par Simart aux frais et avec les conseils éclairés de M. le duc de Luynes.

L'apparition de cette statue a soulevé toutes sortes de questions : les uns l'ont jugée au point de vue de l'art; les autres l'ont examinée avec des yeux d'archéologues et de numismates. Le débat a même pris, un instant, les proportions d'une lutte scientifique; ceux-ci ont été sévères, ceux-là injustes, d'autres seulement bienveillants; la foule s'est arrêtée un instant, n'a pas compris, et a passé outre sans louer ni blâmer.

Est-ce à dire que la noble pensée de M. de Luynes et les efforts de Simart n'aient abouti qu'à un avortement? En aucune sorte. Les difficultés étaient immenses, et l'on est tombé d'accord sur ce point que Simart était seul, entre tous, capable de les résoudre dans la mesure très-suffisante où elles ont été résolues. Ce n'est pas ici le lieu de poser à nouveau une

question archéologique sur laquelle de plus compétents que moi d'ailleurs répandent en ce moment de nouvelles lumières (1). J'accorderai volontiers que les aigrettes du casque sont trop lourdes; que le double quadrige au galop charge un peu trop la visière, et que la tête de Méduse que Simart avait, à dessein, faite horrible, était probablement belle sur l'égide du colosse de Phidias. Mais, ces concessions faites, je demanderai à mon tour : premièrement, si la Minerve de Simart est belle de cette ample et grave beauté que Phidias aimait; secondement, si le visage, la personne, le costume et les accessoires de la Pallas restituée expriment bien, c'est-à-dire avec justesse et profondeur, l'idée religieuse et philosophique que symbolisait l'Athéné du Parthénon?

A la première question, les critiques les plus autorisés répondent affirmativement : l'un reconnaît que la tête de la statue, au profil ferme et sévère, a bien l'expression de sérénité froide et de virginité dédaigneuse qui convient à la plus chaste divinité de l'Olympe (2); un autre, d'une grande expérience et qui sait être sévère à propos, se plaît à regarder la tête, dont l'expression calme et chaste est relevée par la pureté des formes (3). Ces appréciations m'ont con-

(1) Voy. *les Monnaies d'or d'Athènes*, par M. Beulé.

(2) M. Th. Gauthier, *les Beaux-arts en Europe*, 1re série, p. 177.

(3) M. E. J. Delécluze, *les Beaux-arts en* 1855, p. 348.

firmé dans mon opinion personnelle, qui est que ce visage d'ivoire est majestueusement beau, non point de cette beauté inerte à laquelle on inflige, dans les ateliers, la qualification d'*académique*, mais de cette vraie beauté qui est, quand elle s'anime, le plus parfait organe de l'âme après la parole.

Quant à la seconde question, presque personne ne la pose, tant nous sommes peu instruits et peu curieux de la signification religieuse des statues grecques. Les mythologues modernes ont expliqué le sens très-complexe du mythe de Pallas Athéné. Mais, bien longtemps avant eux, Platon en avait défini, en deux mots, l'idée fondamentale, telle que l'entendaient de son temps les esprits éclairés, ceux qui, comme Anaxagore et Socrate, essayaient, au péril de leur vie, de donner à la pensée religieuse la nette conscience d'elle-même. A ce moment, une révolution dès longtemps préparée s'opérait dans les croyances grecques. Les puissances élémentaires, personnifiées par les divinités de l'Olympe, devenaient, par le seul effort de la raison humaine, des puissances de plus en plus intellectuelles et morales. Les penseurs le comprenaient ainsi, et s'ils mettaient des précautions à le dire, ils le disaient cependant. Platon, entrant pleinement dans cette voie, traduit, dans son Cratyle, le nom d'Athéné par deux mots grecs qui signifient la *pensée* ou l'*intelligence du Dieu suprême*. Selon cette interprétation, plus pro-

fonde qu'elle n'affecte de l'être, Pallas était, à vrai dire, l'*intelligence divine*, et, comme déesse de l'éloquence, la parole qui exprime cette intelligence. Phidias avait pour ami le maître de Socrate; c'était un artiste penseur qui visait à interpréter, dit la tradition, les religieuses intuitions d'Homère. Il est plus que probable que, pour lui comme pour Platon, Pallas était, avant tout, l'intelligence divine. Il se devait à lui-même, il devait à son pays, il devait à sa conscience et à la dignité de son art, qui lui était chère, d'exprimer le sens plus élevé du mythe national; mais la foule voulait autre chose. Pour elle, il donna à la statue des proportions colossales et la couvrit de métaux précieux; pour elle, il fit Minerve belle au sens physique du mot; pour les philosophes, il mit la pensée sur le front, dans les yeux et jusque sur les lèvres éloquentes de la déesse.

Simart s'était-il proposé de donner à sa Minerve ce caractère hautement intellectuel? Je n'en ai pas la preuve positive. M. de Luynes saurait nous le dire; mais, en attendant, je le crois volontiers, parce que la statue elle-même l'atteste. Cette tête n'est pas seulement forte, sévère et chaste : le front légèrement incliné, selon la tradition constatée par Winckelmann, et voilé à demi par l'ombre de la visière, le regard fixe de cet œil bleu qui plonge profondément dans l'espace, bien au delà des objets sensibles; cette souveraine indifférence qui n'aperçoit plus rien,

pas même les hommages de cette adorable Victoire battant des ailes et posée, comme un oiseau, sur la main belle et robuste d'Athéné : tous ces traits expriment heureusement, à mon sens, la concentration puissante de la pensée. Que l'on n'ait pas assez remarqué à quel point cette physionomie est méditative, je le conçois : il nous faut, aujourd'hui, des bras qui agissent, des yeux qui pleurent de grosses larmes, des sourcils froncés, des bouches souriantes qui s'ouvrent pour laisser voir de belles dents. Que l'on n'ait pas vu combien ce grave et imposant visage répondait fidèlement au sens philosophique du mythe grec, je n'en suis pas surpris ; mais je n'en suis que plus porté à estimer l'artiste consciencieux et sincère qui, dans des conditions incomplètes et nécessairement défavorables, s'est efforcé de chercher la vérité, sans plus, au risque, prévu peut-être, de ne recueillir que quelques rares suffrages.

Quelques-uns ont demandé à quoi bon tant de frais et tant de peinés pour une œuvre de difficile réussite et que si peu d'esprits devaient goûter. On sait bien où ce mot *à quoi bon?* mènerait à la fin, les arts et les lettres. Mais je tiens que l'œuvre de M. de Luynes et de Simart a été utile ; non-seulement elle nous a donné une idée des magnificences de l'art grec en son plus beau temps, mais elle a fait plus ; elle a rappelé à nos artistes que le plus grand sculpteur qui fût jamis mit sa gloire à exprimer ce

qu'il y a de plus invisible au monde : la pure pensée divine.

Dans les combats représentés sur les deux faces du bouclier et sur la tranche des sandales, conformément aux indications des textes, on a remarqué la facilité surprenante avec laquelle Simart était parvenu à reproduire le style et les motifs de la sculpture grecque. L'exécution en est d'une verve si aisée et si franche qu'on les dirait tracés d'original. C'est moins une copie des hommes et des chevaux de la frise et des métopes du Parthénon, que la nature grecque retrouvée par un pénétrant instinct à travers des images qui d'ailleurs l'idéalisaient, mais ne l'altéraient pas.

Le bas-relief du piédestal où, comme Phidias, l'artiste a figuré Pandore vêtue et parée par les dieux, a été plus admiré que le bouclier et que la statue elle-même. Et pourtant, tout n'y est pas à louer ; Simart y a répandu, du moins sur quelques personnages, une grâce un peu mignarde qui a séduit les amateurs de peinture et de sculpture *de genre*. Était-ce un volontaire sacrifice fait à nos goûts actuels et comme une espèce de part du feu ? Je ne sais. Mais, ce qui doit l'absoudre, c'est que là même il n'a pas dépouillé ses habitudes sérieuses, et que le style grave et ferme l'emporte encore sur le style mou et fleuri. Le Jupiter assis a la majesté douce que lui attribuent la poésie et la sculpture ; le Mercure, accoudé sur

son genou, est d'une élégante jeunesse ; l'Apollon, qui appuie sa main sur l'épaule de Vulcain, rappelle, par sa fière attitude, l'Apollon du Belvédère ; mais ses formes sont plus solides, sa poitrine plus virile et plus large, ses jambes et ses articulations plus fortes ; en un mot, il a de cette santé brillante que Phidias ne croyait pas indigne de ses dieux.

Les statues en ronde-bosse placées dans des niches ou disposées dans le champ des frontons, rapprochent la sculpture de l'architecture ; les bas-reliefs des métopes ou des frises unissent les deux arts ; les figures appelées cariatides les confondent. La cariatide, en effet, n'est qu'une colonne ou un pilastre à forme humaine ; les pieds de la statue sont le socle de la colonne ; le corps en est le fût ; la tête, le chapiteau ; la corbeille, le tailloir. On conçoit que de tels corps, passés à l'état d'élément architectonique, ne doivent rien exprimer, si ce n'est la force inébranlable dans l'immobilité absolue. Ce serait un contre-sens que de mettre dans leurs membres du mouvement, ou de la passion sur leurs visages. Ainsi l'ont entendu les Grecs, nos maîtres en ce genre encore. J'ai pu admirer, sur place, le goût avec lequel ils ont modelé et posé les cariatides du Pandroséum d'Athènes. Les visages de ces belles femmes sont impassibles ; les plis de leur vêtement tombent droits, comme les cannelures d'une colonne dorique. Ce sont bien des êtres vivants changés en pierre. Cependant, elles sont si merveil-

leusement constituées, que si un miracle les venait animer, on sent que la vie coulerait largement et librement en elles. Simart pensait à ces modèles accomplis quand il a exécuté les deux groupes de cariatides jumelles que l'on voit aux angles du pavillon du Louvre qui est vis-à-vis des Tuileries ; mais là encore il n'a pas subi les procédés de l'art grec ; il les a faits siens. Les têtes, les bras, les mains entrelacées de ses cariatides sont magnifiques ; le type antique et pur de leur visage est quatre fois varié avec la plus exquise finesse ; leurs traits ne sont ni hébétés ni morts ; ils ne sont que froids. Les draperies du groupe de gauche sont à mille petits plis, comme celles des Parques du Parthénon ; celles, au contraire, du groupe de droite, sont à jets plus larges et plus hardis. Les unes et les autres dessinent, sous leur moelleux vêtement, des formes pures, jeunes et fermes de contour, à la façon de l'antique, mais un peu plus riches peut-être et selon le goût de la renaissance. Un des maîtres actuels les plus illustres déclare n'avoir vu, après les cariatides grecques, rien de plus achevé. Regardées de près, elles sont aussi soignées et finies qu'elles sont belles de loin. Par malheur, c'est encore une de ces œuvres de première valeur auxquelles leur destination enlève la récompense d'un succès populaire ; mais le succès durable leur est acquis.

Ç'a été la dernière composition que Simart ait

terminée. J'y ai insisté, parce que là, comme dans toutes ses statues allégoriques, dans ses frises du château de Dampierre et dans sa Minerve, il a donné la vraie mesure de ses facultés les plus personnelles, c'est-à-dire le sentiment intime de la beauté sculpturale et le don de l'expression et du style. Toutefois il a montré ces facultés dans d'autres œuvres encore, telles que sa Vierge avec Jésus enfant (1), ses médaillons de la musique, pour M. de Vandœuvres, sa petite Vénus, demi-nature, pour M. Marcotte-Genlis, et la grande statue de Napoléon Ier, qui accompagne le monument funèbre des Invalides.

Demeuré jeune et ardent jusque dans la maturité de l'âge, au sein d'une famille unie où tous les arts, heureusement cultivés, lui venaient en aide, tantôt pour le distraire, tantôt pour l'animer au travail, Simart a fait des progrès jusqu'au dernier jour. Modeste et simple, il écoutait les critiques et recevait les conseils avec la docilité d'un enfant. D'autres auront déployé une puissance plus saisissante ; aucun n'aura eu plus de science, plus de goût, plus de sensibilité.

Le beau talent de Simart n'est pas contesté. Sa place est faite, et la postérité, qui commence pour lui, la lui conservera. M. Ingres, son maître, a dit que la statue et les bas-reliefs du tombeau de l'Em-

(1) Aujourd'hui placée dans la cathédrale de Troyes.

pereur aux Invalides sont les chefs-d'œuvre de la sculpture moderne. Le mot de génie a même été prononcé par les admirateurs de Simart. Cherchons, avant de terminer cette étude, comment il a conquis un tel rang, et aussi quelles causes ont empêché et empêchent encore sa popularité d'égaler ses facultés éminentes.

Constatons d'abord que Simart n'a jamais pensé que la sculpture moderne pût atteindre l'idéal de beauté de physique que la plastique des Grecs avait réalisé. Il était convaincu et il disait que les maîtres de la renaissance, malgré leur puissance et leur originalité, n'avaient pu s'élever à cette hauteur.

Les modernes lui paraissaient d'ailleurs incapables de sentir aussi profondément que les Grecs, le charme des formes visibles. « Le temps, disait-il, » d'intéresser le public seulement par la forme n'est » pas près d'arriver, s'il doit jamais venir (1)..... » Nous ne sommes plus au temps des Grecs, où il » suffisait de faire une statue belle par la forme » seulement, où il suffisait de bien représenter » l'homme. Le peuple alors s'y connaissait autant

(1) *Simart, statuaire, membre de l'Institut, étude sur sa vie et sur son œuvre*, par M. Gustave Eyriès, p. 82. Ce savant, consciencieux et pieux ouvrage a été publié plus tard que notre *notice*, dont M. Eyriès a bien voulu citer de nombreux fragments. Nous sommes heureux de compléter notre premier travail à l'aide de l'ouvrage de M. Eyriès.

» que l'artiste ; cela entrait dans son éducation ; il » prenait le goût de la forme dans les jeux où les » plus beaux hommes se montraient presque nus. » Maintenant elle n'est qu'un accessoire (1)..... » Toutefois, il n'eût pas été sculpteur s'il eût dédaigné la forme corporelle. « Le nu, ajoutait-il, le nu chas- » tement compris, chastement rendu, n'est-ce pas » la forme éternelle de la statuaire, la forme la plus » intelligible à toutes les époques (2)? » Que s'est-il donc proposé? Il avait voulu, selon une expression qu'il répétait souvent : « Faire vivre le sentiment » chrétien sous la belle forme de l'antiquité (3). »

Oui : il a constamment cherché à verser dans les belles formes autant d'âme et autant de sentiment qu'elles en pouvaient contenir sans cesser d'être belles. Il était spiritualiste d'instinct et de dessein prémédité. Voici un mot qui le prouve comme ses ouvrages : « Là où l'âme n'entre pour rien, je ne » sais que faire (4), » s'écriait-il un jour. Et à la même époque, à propos de son *Joueur de Rezzica*, qui n'était pas dans le goût qu'il préférait, il écrivait à un ami : « J'aime l'art quand il fait rêver, quand » il saisit le cœur ; j'aime l'art qui fait pleurer (5). »

(1) *Ouvrage cité*, p. 95, 96.
(2) *Ibid.*, p. 388.
(3) *Ibid.*, p. 383.
(4) *Ibid.*, p. 79.
(5) *Ibid.*, p. 77.

Et en effet, certaines de ses statues font rêver, par exemple, la *Poésie;* certaines autres font penser, par exemple, la *Philosophie ;* beaucoup de ses figures, par exemple, celles des bas-reliefs de l'*Esclavage* et de la *Guerre* aux Invalides, et son *Oreste*, sont pathétiques au suprême degré, de ce pathétique pur, élevé, intime, que le christianisme développe dans les âmes modernes et qui imprime à des formes même idéales et presque grecques, un caractère nouveau. Les sentiments permanents de l'humanité, il les a exprimés avec un accent plus spiritualiste et plus moderne que les Grecs ; et il a trouvé le secret de traduire en termes plastiques et antiques certains états de l'âme moderne et chrétienne, comme la résignation, la mélancolie, la foi, les révoltes de la pudeur, la honte dans la servitude et même, dans la Loi récente déchirant les pages du droit coutumier, le dédain de la raison nouvelle pour les élucubrations juridiques du moyen âge. Et toutes ces difficultés, il les a résolues, selon nous, sans ruser, sans tricher, sans substituer jamais les moyens et les procédés de la peinture à ceux de la statuaire.

D'où vient donc qu'il est moins célèbre, moins populaire, que dis-je? moins connu cent fois que tel peintre d'un talent fort inférieur au sien ? D'où vient qu'en écrivant ces lignes, j'apprendrai le nom de Simart à des hommes qui aiment l'art et qui se piquent de n'en ignorer ni les œuvres remarquables,

ni les maîtres contemporains? Nous avons essayé d'en donner la raison dans notre précédente étude; nous allons tâcher de la donner encore dans la suivante, en nous plaçant à un autre point de vue. Cette raison, Simart la démêlait lui-même lorsqu'il écrivait à l'un de ses amis : « Et votre Charles, qu'en » faites-vous? N'en faites pas un sculpteur; c'est un » horrible métier! Faites-le peintre. S'il a du goût, » il se tirera toujours d'affaire, et puis le public s'y » connaît mieux (1). » La sculpture un horrible métier, même aujourd'hui! C'était trop dire. Mais l'exagération ôtée, il reste ceci : que, dans les temps modernes, la sensibilité esthétique a perdu d'un côté et gagné d'un autre. La sculpture en souffre et aussi la gloire des sculpteurs. Cependant souffrir n'est point mourir. La sculpture vivra donc : mais peut-être devra-t-elle, pour conserver ce qu'elle a gardé de vitalité propre et féconde, se maintenir à peu près dans les limites qu'a respectées Simart, et se contenter d'une gloire pareille à celle qu'a conquise ce grand artiste (2).

(1) *Ouvr. cit.*, p, 83.

(2) M. Halévy a lu à l'Institut, en octobre 1861, une très-belle notice sur Simart. L'illustre secrétaire perpétuel avait daigné, à cette occasion, nous demander et consulter notre modeste *essai*.

TROISIÈME ÉTUDE

LE SPIRITUALISME DANS LA PEINTURE

UN PEINTRE SPIRITUALISTE ET PHILOSOPHE

NICOLAS POUSSIN

LE SPIRITUALISME DANS LA PEINTURE

UN PEINTRE SPIRITUALISTE ET PHILOSOPHE

NICOLAS POUSSIN

A en juger non-seulement d'après les faits actuels, mais encore d'après ce qui se passe depuis plusieurs siècles, la peinture est, de tous les arts du dessin, celui que les modernes goûtent le plus vivement et le plus universellement. Le plus grand artiste de la renaissance, Raphaël, est un peintre; comme un peintre, Poussin, est le plus grand artiste de notre XVII[e] siècle. De nos jours, la seule peinture attire plus de regards attentifs, soulève plus de débats, occupe plus de critiques, ruine plus d'amateurs, défraye plus de conversations, suscite plus de paradoxes, provoque plus de colères, et, pour tout dire, inspire plus d'œuvres remarquables ou éminentes, que la sculpture et l'architecture réunies. Après la

littérature dramatique, le roman et la musique, la peinture est, en ce siècle et dans notre pays, l'art le plus populaire.

En constatant ce phénomène, d'une évidence selon nous incontestable, que la peinture a dans les temps modernes une vitalité et une fécondité que la sculpture n'a plus, la philosophie n'a-t-elle pas lieu de se demander : Pourquoi la peinture répond mieux que la sculpture au sentiment esthétique des modernes? Pourquoi, en particulier, nous sommes, nous autres Français, plus sensibles à la beauté pittoresque qu'à la beauté plastique? Pourquoi enfin, par quelles secrètes harmonies entre son génie et le génie national, Poussin est parmi les peintres de notre pays le plus grand, le plus original, le plus Français, quoiqu'il ait vécu à Rome beaucoup plus qu'en France? Ces questions nous attirent parce qu'elles nous semblent rentrer dans les limites de la psychologie de l'art, laquelle rentre elle-même dans la psychologie en général. Nous allons essayer de les résoudre au moyen de l'analyse des faits.

I

Les œuvres de la peinture sont muettes. Elles nous parlent cependant. Quand c'est l'homme qu'elles représentent, elles nous parlent par sa physionomie qui est le geste du visage; par l'attitude, qui est le geste du corps; par les mouvements, qui sont les gestes des membres. Ainsi la peinture, lorsqu'elle nous montre l'homme, s'entretient avec nous par l'intermédiaire du langage gesticulé. Les animaux ont, eux aussi, comme nous, quoiqu'à un moindre degré que nous, leur physionomie, leurs attitudes, leurs mouvements, bref leurs gestes; et lorsque la peinture reproduit les animaux, elle répète les gestes par lesquels ces êtres ont coutume de nous parler, à leur manière, dans la réalité. Il n'est pas jusqu'à la nature inanimée qui n'ait son air, son visage, sa physionomie gaie et sereine en été, triste et morne en

hiver, agitée et désolée au milieu des tempêtes, ses gestes de désespoir et d'angoisse lorsqu'elle est en lutte avec les éléments. Ce n'est pas tout, l'homme, les animaux et la nature, ont en outre une physionomie innée et permanente, dont l'expression, indépendamment de toute circonstance accidentelle, est douce ou rude, aimable ou sévère, attrayante ou repoussante ; et cette physionomie est encore une sorte de langage que l'artiste sait reproduire, et qui a un sens pour le spectateur.

Ce langage de la physionomie et du geste est universellement compris. Grâce à cette langue silencieuse, le voyageur établit de premières relations avec les habitants sauvages de l'île qu'il a découverte; des hommes de pays différents, mais qui, quoique civilisés, ne pourraient s'entendre n'ayant pas d'interprète, réussissent à se communiquer quelques-uns de leurs sentiments et même quelques-unes de leurs idées; le sourd-muet, sans recourir à son alphabet, et avant d'en avoir appris l'usage, entre en propos avec ses camarades et avec son professeur; l'enfant au berceau manifeste sa joie à l'aspect d'un visage caressant ou sa frayeur quand on le menace; enfin, l'animal lui-même lit sur la figure de son maître la promesse tantôt du châtiment, tantôt des caresses qu'on lui réserve. Le langage des gestes ne dit pas tout : il n'est pas analytique comme la parole articulée, quoiqu'il soit plus expressif à certains égards

que la musique ; mais, ainsi que l'ont constaté les psychologues, il a l'immense avantage d'être compris en tout temps et en tout lieu, sans qu'il soit nécessaire de l'apprendre.

Par là s'explique la facilité avec laquelle sont comprises et, pour ainsi dire, lues la plupart des œuvres des deux arts du dessin dont l'élément essentiel, dont l'organe expressif n'est autre que l'ensemble des signes appelés d'un nom collectif : *langage articulé*. Nul ne peut goûter Homère, Dante ou Milton, s'il n'a d'abord étudié le grec, l'italien ou l'anglais. Le plus ignorant des hommes n'a qu'à regarder pour savoir où sont et ce que font les malheureux que porte le radeau de *la Méduse*. Un sourd va-t-il au théâtre? le dialogue lui échappe ; mais il comprend plus ou moins tout ce qui est pantomime ou tableau, fût-il d'ailleurs sans instruction aucune ; tandis qu'un spectateur aveugle qui entend les paroles des acteurs, mais n'a pas l'intelligence de la langue qu'ils emploient, reste étranger au drame représenté devant lui.

D'où vient cependant que la sculpture et la peinture se servant l'une et l'autre du langage gesticulé, la signification des œuvres de celle-ci est plus généralement, plus aisément, plus complétement saisie que la signification des statues ? Ne serait-ce pas que le dictionnaire du peintre est plus riche, sa phrase plus souple, son discours plus précis et plus vif ? Tout

le monde sait que la sculpture se prive et doit se priver des ressources de la couleur, de la perspective aérienne, de la multiplicité excessive des personnages. Des statues, d'ailleurs admirables, peintes des couleurs mêmes de la réalité et placées sur un vaste plan incliné, comme des acteurs sur un théâtre, seraient autant d'épouvantails, parce qu'elles offriraient toutes les apparences de la vie, moins le mouvement, c'est-à-dire moins la vie. Les tableaux vivants que l'on exhibait il y a quelques années n'ont eu qu'un moment de vogue : cette combinaison fausse et bâtarde de la sculpture et de la peinture, était à la fois inférieure à la vie et à l'art, et a prouvé que l'art de sculpter et l'art de peindre ont des limites indestructibles, et aussi que l'imitation n'est pas le but de l'art. Mais dans les bornes où son essence l'enferme, la langue de la sculpture est évidemment plus pauvre, plus roide, plus vague et plus abstraite que celle de la peinture sa sœur. Ajoutons que le modelé des formes et la puissance du relief lui imposent un respect de la beauté linéaire auquel la peinture n'est pas astreinte au même degré, et qui réduit encore le nombre des signes expressifs dont il lui est permis de se servir.

De ces principes d'ailleurs connus, mais qu'il était nécessaire de rappeler, il suit naturellement qu'un peuple passionné pour la beauté physique recherchera et sentira principalement les œuvres de la

sculpture, et permettra à ses artistes de sacrifier jusqu'à un certain point l'expression à la beauté; et qu'inversement, une société moins sensible à la perfection des formes visibles, mais aimant davantage l'expression de la vie morale, s'attachera de préférence à la peinture, et souffrira volontiers que les artistes, sans dédaigner la beauté des formes exquises et idéales, sacrifient dans une certaine mesure la régularité des figures au mouvement et à l'expression. C'est ainsi que les Grecs ont porté si haut la sculpture, et n'ont jamais permis que l'expression des sentiments altérât, dans les œuvres d'art, la pureté divine de cette beauté visible dont ils étaient idolâtres. Les modernes, au contraire, connaissant moins la beauté du corps que nos mœurs tiennent soigneusement voilée, et l'appréciant moins, ou même se faisant une loi de l'ignorer conformément aux prescriptions du christianisme, inclinent à se contenter de l'expression, pourvu que la laideur leur soit épargnée; et, presque indifférents pour la statuaire, la peinture les attire et les charme. Enfin il ne serait pas difficile de prouver, par d'éclatants exemples, que lorsque la sculpture moderne a conquis l'admiration, c'est qu'elle s'est rapprochée de la peinture en lui empruntant, sciemment ou non, quelques-uns de ses plus puissants moyens d'expression et en se relâchant plus ou moins du culte de la pure beauté plastique.

II

Par les deux dispositions qui viennent d'être indiquées, les Français sont incontestablement animés de l'esprit moderne, et cela alors même qu'ils s'imaginent suivre les voies de la statuaire antique. Entre une beauté accomplie, mais calme et immobile, et une beauté irrégulière, mais vive, on n'hésite pas, chez nous, à choisir la dernière. Dans nos préoccupations matrimoniales, nous ne faisons guère entrer, comme nos voisins les Anglais, certaines considérations d'enrichissement du sang et d'amélioration de la race. Nous ne sommes pas insensibles à la beauté des enfants, surtout quand ils sont nôtres; mais nous ne remarquons qu'à peine la beauté masculine, et un bel homme, en France, est assuré d'être tourné en ridicule s'il a le malheur de tirer vanité de ses avantages extérieurs, ou seulement de laisser voir

qu'il en a conscience. Il n'est pas un artiste français qui voulût fonder le succès d'un tableau ou d'une statue sur la reproduction pure et simple d'un modèle d'homme, même admirable. Quant à la beauté féminine, elle a rencontré souvent de fervents adorateurs et obtenu de brillants triomphes dans notre pays. Des témoins oculaires nous ont raconté, avec un enthousiasme que la vieillesse n'avait pas refroidi, que lorsque madame Récamier s'asseyait aux Champs-Élysées, la foule faisait cercle autour d'elle pour la contempler. Mais, en Grèce, on lui eût élevé des statues et dressé des autels ; et d'ailleurs, dans le souvenir qu'a laissé cette femme célèbre, sa rare beauté que l'on trouvait froide n'a désormais qu'une faible part. Ce qui nous ravit, c'est surtout ou le rayonnement du génie, ou l'éclair de l'intelligence, ou l'étincelle de l'esprit, ou le mouvement de la grâce, ou la flamme de la passion, ou le feu le plus doux de la sympathie : toutes choses rapides, ailées, lumineuses, toutes choses qui sont de l'âme, non du corps, que la peinture a le pouvoir d'exprimer et que la sculpture, quoi qu'elle fasse, nous refuse, ou ne nous donne pas au même degré ni avec une vivacité suffisante.

En effet, vifs et prompts comme nous le sommes en France, non-seulement nous aimons les mouvements vifs et prompts de l'intelligence, de la volonté ou du cœur, mais nous avons un goût très-marqué

pour les formes extérieures qui traduisent ces mouvements d'une façon prompte, concise, instantanée. Nos moralistes l'ont toujours compris. Lorsque Pascal, la Rochefoucauld, la Bruyère, Vauvenargues, Joubert, condensent, resserrent dans une phrase étroite leur pensée qui en doit jaillir, comme la balle sort d'une arme à feu, cette éloquence brève et frappante leur est inspirée par la connaissance du caractère de leurs lecteurs. De nos orateurs les plus sévères, nous attendons quelques traits où éclatent en se résumant les principales idées de leurs discours. L'austère Royer-Collard avait de ces coups de parole qui ont profondément fixé dans la mémoire des contemporains ses plus hautes pensées de philosophe et d'homme politique. C'est l'abondance et la soudaineté du trait qui impriment à la conversation française son caractère propre et en rendent souvent l'intelligence malaisée à nos voisins d'outre-Manche ou d'outre-Rhin. Il n'y a pas jusqu'à ces *mots*, comme on les appelle, dont abusent de nos jours les auteurs dramatiques et dont les spectateurs sont avides à l'excès, qui ne témoignent du prix extrême que nous attachons à ces formes du langage dont rien, sinon l'acte et le geste, ne surpasse la subite brièveté. Or, la peinture, c'est précisément la reproduction de l'acte extérieur, du geste visible exprimant, autant que possible et instantanément, le caractère, l'acte ou la passion de l'âme. Ainsi, et quoi-

que par d'autres moyens, l'expression pittoresque satisfait la vivacité de notre esprit français et répond à son désir d'être promptement frappé, comme le font les maximes des moralistes, les traits du discours et les saillies de la conversation. Nous voulons qu'on dise clairement et tout de suite à nos yeux, de même qu'à nos oreilles, ce dont il est question.

Car, dans les tableaux, comme dans les livres, nous tenons absolument à ce qu'il soit question de quelque chose. On n'obtiendra jamais du public français qu'il fasse bon marché de la signification des œuvres du peintre. La ligne, la couleur, le modelé, l'effet, le rendu, tant qu'on voudra, pourvu que ces divers moyens de frapper nos sens, atteignent jusqu'à notre intelligence et l'intéressent. Chaque année, aux salons ou aux expositions particulières, la foule ignorante et éclairée se porte vers les tableaux où l'idée de l'artiste apparaît claire et saillante. Certains critiques s'en indignent : ils se plaignent de cette préférence accordée à ce qu'ils nomment la peinture littéraire. Ils ont cent fois raison, quand cette peinture empiète sur le terrain de la parole et prétend vainement rendre ce que le langage écrit peut seul exprimer.

Mais si le sujet du tableau est vraiment pittoresque, s'il a un sens général et humain qui saute aux yeux, moins même que cela, un sens local ou historique, mais connu du grand nombre et raisonnable

au premier aspect, qu'importe la source où a puisé le peintre? Qu'importe encore que son tableau dise beaucoup, s'il le dit dans le langage même de son art? Ou plutôt, n'est-ce pas un mérite, chez l'artiste comme chez l'amateur, que le dédain de ce qui est creux ou insignifiant? Ni la musique qui ne parle qu'aux oreilles, ni les phrases ou les vers qui ne sont que des vers et des phrases, n'ont jamais réussi à contenter le goût français. Le bon sens, qui l'accompagne et le guide, réclame impérieusement l'idée avec le signe, l'âme avec le corps, la vie avec l'âme. Mais c'est un autre trait de notre caractère national de préférer et de choisir, parmi les idées, celles qui s'expriment aisément par des actes, soit dans la vie même, soit dans l'art. Ainsi la peinture qui nous offre sous la forme de l'action visible, tous les états de l'âme invisible susceptibles d'être traduits en mouvements, en gestes et en attitudes, la peinture nous plaît parce qu'elle nous parle l'un des langages que nous aimons le plus.

Mais de quoi demandons-nous qu'elle nous parle, de l'individu ou du genre, de la réalité pure, ou de l'idéal? De l'un et de l'autre. Et c'est précisément parce que la peinture est plus idéale que la réalité et plus vivante que la sculpture, que nous allons chercher dans les œuvres des peintres ce que ni la nature, ni la plastique ne nous présentent à notre gré. Plus prompts à l'action que les Allemands, plus idéalistes

que les Anglais, notre destinée semble être de chercher le point précis où l'idée et le fait se rencontrent. Certes, nous nous complaisons à tous les spectacles de la vie grande ou petite, opulente ou misérable, héroïque ou vicieuse et dépravée : de là les développements nouveaux qu'ont pris notre art et notre littérature modernes; mais le réalisme brutal, dans sa nudité cynique et dans sa crudité violente, a pu s'apercevoir par de récentes expériences qu'il a peu de chances de jeter dans notre sol de fortes et profondes racines. Ni en philosophie, ni en littérature, ni, grâce à Dieu, en politique, le génie français n'est réaliste. De même les artistes français qui se prétentent réalistes se trompent sur leur propre tempérament, quand ils ne le faussent pas de dessein prémédité. En dépit d'eux-mêmes, ils laissent la raison et le sentiment de l'idéal émousser la pointe aiguë et hardie de leur esprit gaulois. Il faut en prendre son parti : quiconque parle éloquemment ou spirituellement des Français, est populaire en France; mais quiconque nous entretient avec chaleur et conviction de l'homme en général, de l'humanité, est plus populaire encore. A tort ou à raison, nous nous croyons faits pour être écoutés ou entendus du monde entier. C'est peut-être une illusion orgueilleuse ; mais quoi qu'il en soit, et si notre amour-propre y trouve son compte, notre sang, notre vie, notre or s'y sont plus d'une fois prodigués et les autres peuples en ont

profité plus que nous. Ce penchant naturel à s'adresser au monde entier par la littérature et par les arts, aussi bien que par les armes, caractérise fortement nos productions esthétiques : notre peinture est française à coup sûr ; mais à coup sûr aussi, elle est plus générale, plus humaine que nulle autre en Europe, de même que notre révolution philosophique, la révolution cartésienne, a été plus générale que la révolution bâconienne; de même aussi que notre grande révolution politique a consacré non-seulement les droits des Français, mais surtout, mais principalement les *droits de l'homme*.

Ces deux penchants, communs à tous les peuples, mais plus marqués et plus puissants chez nous, et qui consistent l'un à ramener sans cesse l'idée aux conditions de la vie et de l'action, l'autre à élever constamment la vie individuelle et l'action particulière à la hauteur de l'idée générale et de la forme idéale, ces deux penchants ne s'excluent point parce qu'ils ne sont pas contradictoires. Ce ne sont que les mouvements naturels et légitimes de la raison elle-même, oscillant entre deux points opposés vers lesquels il lui est permis de se porter tour à tour sans s'égarer et sans se démentir, pourvu qu'elle respecte ces deux limites extrêmes. La preuve en est que ces deux penchants coexistent et que, aussitôt que l'un ou l'autre paraît sacrifié, des voix s'élèvent et réclament. Voyez plutôt ce qui s'est passé lorsque

nos gouvernements ont semblé soit s'occuper trop du monde et pas assez de la France, soit négliger ce qu'on nomme, en termes généreux et nobles, la cause de l'humanité. Pareillement, s'il s'agissait par hasard soit d'abandonner les genres de la peinture où domine l'élément individuel, soit de condamner le genre où domine l'élément général, c'est-à-dire la peinture d'histoire, la critique et les artistes se récrieraient dans l'un comme dans l'autre cas, et l'opinion se récrierait avec eux.

Il est très-remarquable, en effet, qu'à côté des développements extraordinaires de la peinture de genre, la peinture d'histoire se maintienne solidement en France et occupe le pinceau de nos plus illustres artistes, à l'encontre de ceux qui la décrient à toute heure et malgré les erreurs compromettantes d'une foule d'imprudents amis ou de maladroits partisans. Ni la force de la routine, ni l'influence de la tradition ne suffiraient à expliquer la vitalité évidente de cette branche de l'art de peindre. Il faut en chercher d'autres raisons. Ces raisons sont essentiellement psychologiques, et sauf erreur ou omission, voici quelles elles sont, à ne choisir que les plus importantes.

Ce mot de peinture historique est très-vague. Afin de s'entendre, il faudrait commencer par tâcher d'en déterminer la signification. Or, tous les faits dont le souvenir s'est conservé ne sont pas également histo-

riques. On donne le nom d'historiques aux faits et aux hommes qui sont devenus et restés dignes de mémoire, et dans lesquels l'humanité reconnaît au premier aspect quelque frappante manifestation de sa vie permanente ou, ce qui revient au même, de l'âme en général. Ce n'est pas que des faits moins importants ne soient historiques sous la plume de l'historien, mais ils cessent de l'être sous le pinceau de l'artiste. La peinture historique est donc celle qui exprime des actions ou des sentiments de nature à intéresser l'âme dans tous les temps et dans tous les pays. On conçoit dès lors qu'un peuple dont le génie est avide de vérités générales et chez lequel l'instinct humain, qu'on nous passe le terme, est aussi fort et souvent plus énergique dans ses élans que l'instinct national, demeure fidèle à la peinture d'histoire.

Il consentira d'autant moins à s'en détacher que la peinture d'histoire, grâce aux puissances expressives de la peinture en général, prête à la vérité universelle une forme relativement particulière, et communique à un passé mort une vie actuelle, présente, visible et facilement intelligible. Il préférera cette peinture générale à la sculpture trop abstraite et trop froide. Il laissera à d'autres peuples plus idéalistes que lui, les conceptions nébuleuses et énigmatiques à force d'être profondes. Enfin, il saura, en vertu même de son esprit étendu et conciliant, accorder son goût pour les tableaux historiques avec les

représentations de la vie ordinaire, quand celles-ci laisseront voir sous le costume de tel lieu ou de telle époque cette âme humaine qu'il aime et cherche partout.

Prenons maintenant le plus illustre de nos peintres et voyons si sa gloire n'a point pour cause une harmonie profonde entre son génie, d'une part, et le génie moderne, surtout le génie français, de l'autre.

III

Que Nicolas Poussin ait tous les caractères d'un peintre moderne, d'un peintre français et d'un peintre original, d'autres l'ont déjà parfaitement montré (1) et notre intention n'est pas de le montrer ici à frais nouveaux. Notre dessein est seulement de noter, dans les œuvres du plus puissant de nos artistes nationaux, les modifications que l'esprit moderne et le génie français intimement unis ont fait subir au sentiment esthétique.

Poussin connaissait l'art grec et l'avait étudié autant et plus peut-être qu'aucun homme de son temps. Cependant il n'est pas Grec, en ce sens que dans nul de ses tableaux la beauté physique ne semble avoir été cherchée par amour pour elle-

(1) MM. Cousin, Vitet, Bouchitté, Gandar, Charles Blanc.

même, et n'attire l'attention due à la pensée dont elle n'est que le signe. Parmi les belles femmes nues ou vêtues qu'il lui est arrivé de peindre, cherchez-en une qui ait conscience de sa beauté ou dont la beauté ait l'air de dire : « Me voici; admirez-moi ! » Vous ne la trouverez point. Cédant au charme de son modèle, ébloui par l'éclat de son idéal, Raphaël lui-même s'est quelquefois laissé aller à reproduire un jeune visage sans y mettre autre chose qu'une exquise et sereine beauté. Dans l'œuvre de tels peintres de nos jours, on rencontre telle femme nue, qui n'est qu'un portrait plus ou moins idéalisé, mais suffisamment beau, auquel l'artiste a attaché un nom mythologique. Chez Poussin, rien de pareil. La beauté physique lui est un moyen, jamais un but. Il ne la méprise certes pas; il ne l'adore pas non plus : il l'emploie.

A quoi l'emploie-t-il ? A peindre, à exprimer l'âme. Rien n'est plus vrai. Mais répéter la vérité la plus vraie sans essayer de la renouveler en l'approfondissant, c'est l'user, lui ôter son empreinte et la réduire insensiblement à la valeur misérable d'un lieu commun. Appliqués aux tableaux du Poussin, ces mots : l'expression de l'âme, ont une signification particulière. Tâchons de la saisir.

Les Grecs ont assurément connu les traits généraux de l'âme humaine et ils l'ont mise dans leurs statues et dans leurs tableaux beaucoup plus qu'on

ne se l'imagine généralement. Toutefois, ils ne l'ont ni connue, ni exprimée autant que les artistes modernes, et surtout autant que Poussin, parce qu'ils ne le pouvaient pas. Ils avaient, en effet, de moins que nous vingt siècles d'expérience, puis cette science de l'humanité tout entière que nous fournissent nos relations avec les diverses parties de notre univers. De là, pour l'esprit moderne, de plus larges ouvertures sur l'âme humaine, par lesquelles il aperçoit non-seulement les côtés fixes et les ressemblances permanentes, mais encore les côtés mobiles et les dissemblances produites par les différences de temps et de lieu. Le vaste génie du Poussin a merveilleusement profité de cet avantage. Il a représenté l'âme humaine sous les multiples aspects de sa vie juive, grecque, romaine et chrétienne; il a su varier chacun de ces aspects selon les époques de l'histoire. On ne saurait lui reprocher d'avoir négligé le moyen âge (1) qui n'était pas entré, au XVII[e] siècle, et même au XVIII[e], dans le courant de l'art français. Et s'il n'a demandé que peu d'inspirations aux choses et aux hommes de son temps, il a du moins rempli ses créations de la plupart des émotions que notre goût national recherche avec passion dans les œuvres de la peinture.

Rien n'égale la prodigieuse fécondité du Poussin,

(1) Il y a touché quand il a peint Renaud et Armide.

si ce n'est l'incomparable abondance de vie morale qu'il a répandue sur ses moindres toiles et qui y éclate de toutes parts. Or, ces deux puissances d'enfanter et d'animer ont une seule et même origine : l'observation continuelle et pénétrante de la nature humaine. Poussin n'a point usurpé sa réputation de philosophe : il l'a légitimement conquise, et cela par droit de génie et sans y viser. Il est philosophe à plus d'un titre, nous le verrons ; mais il l'est avant tout par l'étendue et la vigueur de son sens psychologique. Oui, psychologue, nous répétons le mot, au risque de scandaliser ceux qui estiment que les plus hautes facultés de l'homme ne sont que des instincts et que l'artiste peint comme l'oiseau chante, sans jamais penser, ni réfléchir. Certes Poussin n'est psychologue ni à la façon de Descartes, ni à la façon de Jouffroy. S'il eût tenté d'écrire le *Traité des passions* ou l'article sur les *Facultés de l'âme humaine*, il est plus que probable qu'il y aurait échoué ; mais il est psychologue autant qu'un peintre devait l'être pour servir les intérêts de la peinture sans les mettre en péril. Il l'est au plus haut degré dans les limites de son art, et voici, sauf erreur, comment il l'est.

Une situation étant donnée, Poussin sait au juste : 1° quels sentiments divers cette situation peut exciter dans les personnages qui y jouent un rôle ; 2° quelles modifications ce sentiment doit subir selon l'âge, le sexe et le caractère de chacun des personnages ;

3° quels sentiments doivent éprouver et manifester, toujours selon leur âge, leur sexe et leur caractère, les personnages qui ne figurent que comme spectateurs dans la scène représentée. De cette triple connaissance des vrais éléments du sujet, il résulte que le tableau est plein de vie, que la vie en est à la fois forte, variée et concentrée, qu'enfin quiconque regarde l'œuvre avec attention et sait la lire, la comprend presque toujours aisément et en reçoit une impression esthétique puissante, profonde et durable.

En effet, Poussin voulant toujours dire quelque chose et sachant bien ce qu'il veut dire, les mots de la langue pittoresque, dont il possède à fond le vocabulaire, lui viennent facilement ; ou s'il a été obligé de chercher quelque temps le terme propre, comme il le manque rarement, son lecteur ignore de quelles ratures le brouillon a été surchargé. A ceux qui nous objecteraient qu'il en est de même de tous les bons peintres, nous demanderons qu'ils nous en citent un seul qui ait possédé au même degré que Poussin la puissance de l'expression par la physionomie, l'attitude et le geste (1) ; un seul qui ait traduit par les actions du corps autant de ces mouvements mille fois divers et nuancés qui appartiennent en propre

(1) Nous avouerons plus bas très-sincèrement que Poussin a souvent abusé du geste et forcé l'expression des physionomies.

à l'âme invisible. Ici encore apparaît le psychologue, non point inconscient, mais ayant saisi et noté les rapports secrets qui rattachent l'esprit aux organes et ayant calculé l'énergie et la portée de l'instrument dont il se sert. Dans un fragment de Poussin sur la peinture que nous a transmis Bellori, on lit, au sujet de l'*action*, le curieux passage suivant : « Il y a deux » moyens de maîtriser les âmes des auditeurs, l'ac- » tion et la diction. La première est si puissante » d'elle-même et si efficace, que Démosthènes la re- » garde comme le premier des artifices oratoires, » que Cicéron l'appelle *la parole du corps*. Quinti- » lien lui attribue une si grande force et une si » grande vigueur, que sans elle il regarde comme » inutiles les pensées, les preuves, les affections » oratoires. Sans elle aussi, dans la peinture, inu- » tiles sont le dessin et la couleur (1). » Dans le même fragment Poussin a dit encore : « La pein- » ture n'est autre chose que l'imitation des *actions* » humaines, de celles qui sont naturellement imi- » tables (2). » Enfin, dans une autre série d'obser- vations du même maître, on trouve cette définition de la forme des choses en peinture : « La forme de » chaque chose se distingue par l'opération propre

(1) Cité et traduit par M. Bouchitté : *Le Poussin, sa vie et son œuvre*. Paris, 1858, p. 383.

(2) *Ibid.*, p. 382.

» qu'elle accomplit. Les unes produisent le rire, » d'autres la terreur; *ces actions sont leurs » formes* (1). » Ces brèves observations du Poussin seraient tout à fait à leur place dans un traité de psychologie, au chapitre ordinaire intitulé : *Des signes et du langage dans leur rapport avec la pensée.* Voilà bien signalés, en traits courts mais incisifs, ces trois principes : qu'il y a un langage gesticulé, une parole du corps apte à exprimer toute une série des états de l'âme; que ce langage puissant a pourtant des limites; et que, dans tous les cas, cette parole n'est qu'une forme, vide par elle-même, et qui, par conséquent, n'a qu'une valeur de signe. Ces principes, Socrate était obligé de les enseigner, ou du moins d'en donner la notion claire aux artistes de son temps qui ne les entrevoyaient que confusément et n'en faisaient pas la suprême règle de leur génie. Ces principes, Poussin les trouve, les reconnaît et les pose de lui-même. Il pense de son chef, comme il peint à sa façon, sans s'attacher à tel ou tel maître. Il est vraiment le Descartes de la peinture, et ceux qui l'appellent le peintre philosophe ont encore plus raison qu'ils ne le croient.

Les quelques lignes que nous venons de transcrire dénotent non-seulement le philosophe, elles trahissent en outre un philosophe spiritualiste au plus

(1) *Ouvrage cité*, p. 385.

haut point. Le peintre matérialiste croit qu'au delà de ce que voient ses yeux il n'y a rien et qu'en imitant ce qu'il voit il imite ce qui est. En conséquence, il imite à outrance, convaincu que plus il imitera, plus il y aura d'être et de vie dans son tableau. Quant à Poussin, il ne s'y trompe pas : il sait, d'où qu'il l'ait appris, que son art n'imite que les actions visibles d'un principe caché et insaisissable à nos sens ; il sait que ces actions ne sont que les formes des opérations que l'homme accomplit. L'action extérieure est imitable, l'âme elle-même ne l'est pas. On imite une chose en reproduisant sa ressemblance. Mais entre une action de l'âme, j'entends une action extérieure, et l'âme elle-même, il n'y a aucune ressemblance : le corps ne ressemble pas à l'esprit. Aussi la philosophie spiritualiste rejette-t-elle la doctrine fausse de l'imitation pour n'admettre que celle de l'expression. Ainsi fait Poussin. Pour lui, la peinture est l'*idée des choses incorporelles*, phrase trop concise, nous l'avouons, mais dont le sens n'est nullement douteux.

Ainsi, le rapport de la pensée et du sentiment à l'action qui les traduit, Poussin l'a théoriquement constaté. Il faut examiner maintenant avec quelle énergie l'idée suscite, dans ses œuvres, l'action pittoresque qui en est l'effet et le signe, et donne satisfaction à ce penchant français qui nous fait aimer l'idée passant à l'acte bien plus que l'idée pure,

l'idée en mouvement bien plus que l'immobile théorie, mais qui nous pousse aussi, en toute occasion, à chercher la passion derrière le mouvement extérieur et la pensée derrière l'acte.

Regardons d'abord le tableau célèbre représentant les Israélites au moment où ils recueillent la manne dans le désert. Il y avait deux façons de traiter le sujet : en simple historien ou en historien psychologue. Simple historien, Poussin se fût contenté de peindre la foule des Israélites ramassant la nourriture tombée du ciel avec la rosée du matin. Mais que serait devenu le pathétique? Or, c'est du pathétique que Poussin a souci avant tout. C'est donc en peintre du sentiment qu'il traitera la donnée biblique. Écoutez-le expliquer lui-même les motifs qui l'ont guidé : « J'ai trouvé, écrit-il à son ami Stella, une » certaine disposition pour le tableau de M. Chante- » lou, et certaines attitudes naturelles qui font voir » dans le peuple juif la misère et la faim où il était » réduit, et aussi la joie et l'allégresse où il se trouve, » l'admiration dont il est touché, le respect et la » révérence qu'il a pour son législateur, avec un » mélange de femmes, d'enfants et d'hommes d'âges » et de tempéraments différents, choses, comme je » crois, qui ne déplairont pas à ceux qui les sau- » ront bien lire. » Et Poussin a peint admirablement ce qu'il a voulu peindre, principalement les actions diverses qui pouvaient manifester la misère et la

faim. Tout le monde connaît ces deux malheureux qui, au centre de la toile, s'entre-déchirent pour s'arracher l'aliment qui pourtant surabonde autour d'eux; ces vieillards épuisés de fatigue et près de périr d'inanition; cette jeune femme qui, négligeant son enfant, allaite sa mère mourante; cet homme enfin, à gauche du tableau, qui ravi à l'aspect d'un tel dévouement, s'arrête, admire et oublie d'apaiser la faim qui le presse lui-même.

Le pathétique est plus grand peut-être et plus saisissant encore dans la *Peste des Philistins*. Écartant certains détails terribles mais répugnants qui eussent tenté un grossier réalisme et ne s'attachant qu'à ce qui doit toucher l'âme, Poussin s'est proposé d'exciter la pitié plutôt que l'épouvante et de remuer moins les nerfs que le cœur. Dans cette page d'une poignante éloquence, c'est la compassion qui domine. Parmi les personnages que le fléau a épargnés, les uns rendent aux morts les devoirs funèbres; d'autres contemplent en pleurant les infortunés qui agonisent. Mais de tous ces groupes, il en est un vers lequel l'attention est vivement appelée et dont on se souvient toujours quand on l'a contemplé, ne fût-ce qu'une fois. Au premier plan, est étendu le cadavre d'une femme morte; et près d'elle, l'un de ses enfants inanimé. A sa droite, un autre enfant, tout petit, se traîne, et essaye de saisir le sein glacé de sa mère. Un homme survient, et fermant ses narines

d'une main il écarte de l'autre, avec une douceur infinie, de cette mamelle empoisonnée, la tête du pauvre enfant qui lève des yeux naïfs et surpris. Poussin connaissait même l'âme des enfants et les gestes propres à l'exprimer.

Il connaissait aussi, paraît-il, et profondément, l'âme des jeunes filles, et tous les sentiments qui s'y agitent lorsqu'une de leurs compagnes se marie avant elles. Le tableau d'*Éliézer et Rebecca*, un vrai et ravissant chef-d'œuvre, en est la preuve éclatante. Il était impossible d'écrire plus délicatement et plus clairement, en termes pittoresques, un chapitre de psychologie féminine. Laissons ici parler M. Charles Blanc qui nous a donné de cette composition un excellent et très-exact commentaire : « Chacune (de ces » jeunes filles) a son tempérament, sa contenance » particulière, sa passion..... Rebecca, malheureu» sement, n'est pas la plus jolie, mais c'est la plus » ingénue. Les mains dans ses vêtements, la joue » colorée, elle jette un regard modeste et ravi sur les » présents que lui offre Éliézer. L'honneur d'être » distinguée ainsi parmi ses compagnes l'embarrasse, » la trouble et l'enchante ; autour d'elle s'agitent » tous les sentiments que peut trahir un visage de » femme..... La femme envieuse est accoudée sur » la margelle du puits, pensive, immobile, tout oc» cupée des présents qui ne sont point pour elle. » Son visage en a pâli. La fille curieuse est tellement

» distraite par le bonheur de sa rivale, qu'elle laisse
» tomber de l'eau dans une cruche sans s'apercevoir
» que la cruche est remplie et que l'eau déborde. La
» plus sage continue à puiser de l'eau. Plus loin sont
» deux folles sœurs qui se tiennent embrassées.....
» A gauche est une jeune fille qui a posé une urne
» sur sa tête et se baisse pour en soulever une autre,
» tandis qu'une vierge dédaigneuse, soutenant des
» deux mains son urne remplie, s'éloigne comme
» pour exprimer sa hautaine indifférence (1). » Voilà comment un esprit philosophique féconde et renouvelle les sujets les plus connus. Si l'on veut, au surplus, comparer les résultats fort différents auxquels conduisent, d'une part, l'étude et l'expression des sentiments, et de l'autre la préoccupation du costume et de la couleur locale, on n'a qu'à rapprocher de la Rebecca du Poussin celle qu'a peinte, d'ailleurs avec esprit et non sans grâce, notre habile Horace Vernet.

En allant de *la Manne* et de *la Peste d'Azoth* à Rebecca, entourée de ses compagnes, nous avons quitté les émotions fortes et douloureuses pour les sentiments moyens et doux. Descendons encore d'un degré l'échelle des passions humaines : nous rencontrerons dans l'œuvre du Poussin les formes de la vie gaie et facile. Son génie qui s'est complu souvent

(1) *Histoire des peintres*, NICOLAS POUSSIN, p. 11 et 12.

aux images de la douleur, du désespoir et de l'heure dernière, et auquel une muse austère inspira *le Testament d'Eudamidas* et *la Mort de Germanicus*, sans parler encore de certaines allégories pleines de mélancolie, ce même grave génie était assez souple pour se détendre et s'épanouir, et abondait alors en créations aimables et joyeuses. Tels sont ses tableaux mythologiques et ses *Bacchanales*. Un certain souffle grec y circule : nous ne le contesterons pas ; mais l'esprit en est cependant plus français que mythologique. Il est aisé de voir que le peintre ne croit pas aux divinités qu'il met en scène : une certaine verve maligne, contenue à la vérité par le goût d'un sage, témoigne qu'il se récrée parmi ces mystères antiques bien plutôt qu'il ne s'y recueille. Il tient à sa disposition une foule d'enfants espiègles et futés qu'il répand, comme autant de vivants sourires, autour de Bacchus et de Mars. N'exagérons rien : n'allons pas jusqu'à écrire que « dans les fêtes de Bacchus qu'a » représentées Nicolas Poussin, la volupté même a » un caractère religieux, le plaisir est un devoir et » qu'il semble vraiment que n'y point sacrifier serait » impie (1). » Poussin ignorait le sens profond des

(1) Ces lignes sont de M. Charles Blanc, dans sa livraison de l'*Histoire des peintres* qu'il a consacrée à Poussin, p. 13. C'est un des très-rares endroits où nous soyons en désaccord avec l'habile, savant et délicat critique.

mythes du paganisme. Les Bacchanales ne lui sont guère que des occasions d'exprimer avec mesure, mais aussi avec une heureuse et spirituelle facilité, les jeux, les mouvements, les allégresses de la vie sensuelle que menaient les divinités de la Grèce. Ajoutons qu'il y révèle tout un côté fort intéressant de son imagination si riche. Par les ressources qu'il déploie dans ces libres compositions, il nous apprend qu'il eût été, s'il l'eût voulu, ou si son temps l'y eût poussé, un ravissant peintre de genre. Ainsi le grand Corneille a écrit *le Menteur* et Racine *les Plaideurs*.

Poussin connaît donc et sait exprimer puissamment l'âme de l'homme. Il connaît aussi et sait exprimer l'âme des choses. L'âme des choses ! Encore un de ces mots vagues employés à chaque instant, et dont il ne serait ni inutile ni impossible de déterminer, jusqu'à un certain point, la signification. L'âme des choses, c'est tantôt la force mystérieuse qui agit, végète ou se meurt dans les divers règnes de la nature; tantôt la vie apparente que le soleil prête ou refuse à la création, selon qu'il découvre ou cache sa lumière; ce sont encore les sentiments imaginaires que, par analogie, nous attribuons aux êtres inanimés, quand ils affectent des aspects analogues à ceux de notre personne physique. Ces mouvements, ces effets de lumière, ces formes variées sont comme la physionomie, l'attitude, bref, comme le langage gesticulé de la nature. Se servir de ce langage à pro-

pos et l'emplir de toute la signification qu'il peut contenir et exprimer, voilà le grand art du paysagiste. Or, cet art, Poussin l'a possédé au suprême degré. Plus attentif aux beautés de la nature que les prosateurs et les poëtes de son siècle, il a fait produire, je ne dis pas tous ses fruits, mais ses fruits les plus magnifiques à un genre que n'admet absolument pas la sculpture, genre essentiellement moderne et tellement français, qu'en notre temps nul autre genre de peinture n'est chez nous ni plus fécond, ni plus varié, ni plus évidemment recherché.

Cet amour de la nature, ce goût croissant pour le paysage, qui a pénétré dans la littérature et surtout dans le roman, atteste certes une extension singulière et fort remarquable du sentiment esthétique chez les modernes. La psychologie doit constater ce développement; mais elle doit dire en même temps que, si ce genre de peinture, qu'on nomme le paysage, est digne du succès qu'il a obtenu, c'est qu'on y trouve exprimée la beauté que revêt la vie secrète des choses de la nature. Elle doit ajouter que Poussin distinguant avec une profondeur extraordinaire, d'une part les états et les mouvements les plus beaux de la nature et les formes aptes à les exprimer, et d'autre part les affinités qui rattachent et intéressent l'âme humaine aux aspects des créatures inanimées, a introduit dans le paysage une sorte de pathétique qui lui appartient en propre, et dont le temps n'affaiblira

pas la puissance tantôt calme, tantôt véhémente, mais toujours irrésistible. Sans analyser encore une fois des œuvres si souvent commentées par d'éloquents admirateurs, il suffira de rappeler ici l'impression que produisent certaines toiles du maître. Les champs et les arbres ne voulaient rien dire au philosophe Socrate. Ils avaient, au contraire, mille belles confidences à faire au philosophe Poussin, qui nous les a transmises en peintre et en poëte. Il avait bien souvent contemplé ces grands sites de la campagne romaine, doublement éclairés par la sérénité de la lumière et la limpidité des eaux. Dans le *Diogène*, il nous peint cette majestueuse et imposante tranquillité, et en présence de ce spectacle de paix, nous sentons notre esprit s'élever et notre âme se recueillir. Souvent aussi, sans doute, la vue des tempêtes de l'hiver et de la lutte des éléments, l'avait attristé jusqu'au serrement de cœur. Tout ce que la nature désolée peut inspirer de tristesse à l'homme, Poussin l'a concentré dans son tableau du *Déluge*, dont il avait voulu faire la plus terrible image de l'hiver. Il s'est montré le plus grand peintre de l'agonie de l'univers. On frissonne devant cette toile comme quand on entend le *Dies iræ* ou le *Requiem* de Mozart. Il est vrai que l'homme y est écrasé et détruit par la destruction de la nature. Poussin savait que si la nature nous est sympathique, l'homme, notre semblable, nous l'est encore plus. C'était l'avis de Pascal, exprimé en

d'autres termes : « Quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien (1). »

Il était inévitable qu'un méditatif tel que Poussin imprimât à ses œuvres ce caractère de généralité qu'aiment les philosophes et que le génie français, nous l'avons dit, est loin de repousser. Mais si haut que Poussin s'élève dans la région des idées, le sentiment de la vie et de l'action ne l'abandonne jamais. En passant par ses mains, l'abstraction s'anime, s'agite ; elle revêt un corps qui a des veines et du sang ; bien plus, elle prend une âme ; bien plus encore, cette âme est émue et nous émeut. Poussin a mis le pathétique jusque dans l'allégorie.

On entend en philosophie par idée générale, soit une pure conception de l'esprit résultant de la considération abstraite d'une qualité appartenant à tout un genre d'objets, soit un jugement énonçant une vérité d'une plus ou moins grande extension. Comme l'idée générale a pour caractère essentiel d'être séparée de toute existence individuelle, elle ne comporte d'autre expression que le mot : la peinture n'y trouve aucun corps, aucune vie qu'elle puisse saisir et représenter. Il en est de même de la vérité générale, jugement général dans lequel deux termes abstraits

(1) Pascal, *Pensées*, édition Ernest Havet, p. 22.

sont unis par une copule ou terme plus abstrait encore, lequel est presque toujours le verbe être. Le seul discours est apte à traduire ces conceptions et ces vérités, et le peintre serait insensé qui se proposerait, par exemple, d'exprimer en images pittoresques cet axiome : Tout effet a une cause. Il y a là une borne devant laquelle les arts plastiques doivent s'arrêter. Un moyen cependant leur reste d'exprimer aux yeux l'idée générale, c'est de la personnifier, et de là les figures allégoriques. Mais ces personnifications offrent un écueil, l'insignifiance, ou pour le moins, le défaut de vie et d'intérêt. Que font alors les vrais maîtres? Les maîtres s'efforcent d'abord de mettre sur un visage allégorique l'expression juste ; mais, pleins de défiance, ils l'entourent d'attributs symboliques et écrivent quelque part autour de lui une ligne, une sentence qui fournit sur-le-champ le mot de l'énigme. Cette règle devrait être toujours suivie, ou du moins toutes les fois que la figure ne porte pas, en elle-même ou dans ses attributs, l'explication de son caractère. Ainsi Raphaël ne se contente pas de peindre la théologie sous les traits d'une jeune vierge, noble, douce et belle ; plus d'un visiteur ne devinerait pas l'idée austère cachée sous la forme charmante. Le peintre se hâte donc d'écrire sur des tablettes portées par deux anges aux ailes de feu ces mots gros de sens : *Divinarum rerum notitia.* La philosophie, qui accompagne naturellement l'é-

cole d'Athènes, apparaît sous la figure d'une femme robuste et puissante, assise au milieu des nuées; mais deux magnifiques enfants sont près d'elle, supportant des cartels où on lit : *Causarum cognitio*. La merveille de ces peintures allégoriques, c'est la poésie qui domine, dans le plafond, le sommet du Parnasse. Raphaël l'a traitée avec une complaisance d'ami reconnaissant, je dirais presque avec un amour de fils fier de sa mère. Il lui a consacré toutes les richesses de son crayon et toutes les splendeurs de sa palette : florissante jeunesse, beauté rayonnante, front glorieux, œil inspiré et plein de la flamme du génie, blanche draperie, manteau d'azur, trône de marbre, grandes ailes ouvertes et prêtes à l'enlever aux régions de l'idéal, il lui a tout donné. Cependant tout cela, et de plus une lyre et un livre, lui ont semblé n'en pas dire assez, et, avec cette peur salutaire de l'obscurité qui inquiète toujours les grandes intelligences, il a écrit, sur des tablettes portées par deux enfants agenouillés, cette devise : *Numine afflatur*. Mais quoi! Raphaël lui-même peignant l'idée générale n'a ni pu ni voulu se passer du mot, du discours, de la parole abstraite.

Eh bien! Poussin a voulu s'en passer et il l'a pu. Comment donc et par quel miracle de son art ou de son génie? En obéissant à l'instinct français qui pousse impatiemment l'idée jusqu'à l'acte, en mettant la pensée en mouvement, en substituant à l'im-

mobilité d'une statue peinte une scène vivante où s'agitent en groupe des personnages animés de sentiments divers mais corrélatifs. Voici une loi de l'histoire, une vérité abstraite s'il en fut jamais : « Avec le temps, la vérité triomphe infailliblement de l'envie et de la discorde. » Poussin s'en empare, et il commence par la repenser en peintre. Ce qu'il représentera ce seront des personnes. Le sujet devient, dans son esprit, une idée concrète et pittoresque, que traduit déjà en images le titre écrit du tableau : « Le temps soustrait la vérité aux atteintes de l'envie et de la discorde. » Dans cet énoncé, les quatre termes abstraits de la loi historique sont remplacés par quatre personnages capables de passion, de vie, de mouvement et d'action. Voyez maintenant le tableau qui est au Louvre : La Vérité, jeune femme admirablement belle, et nue de cette nudité pure qui charme les regards sans échauffer les sens, est enlevée au ciel vers lequel elle tourne son noble visage consolé et ses deux bras ouverts en signe d'espérance. Cette suave figure n'est-elle pas touchante jusqu'au pathétique ? Le Temps, qui la porte, a toute la vigueur d'un vieillard toujours vert et immortel. Au bas du tableau, l'Envie avec sa chevelure de serpents, et la Discorde tenant son poignard et sa torche, rugissent de colère et menacent du geste et du regard la proie qui leur échappe. En haut, à droite, un petit génie lancé dans l'espace porte la faux et le serpent qui se

mord la queue, emblèmes ordinaires et attributs du Temps. L'union de la pensée et du signe, de l'abstraction et de la réalité, de l'idéal et de la vie n'a-t-elle pas atteint dans ce chef-d'œuvre son suprême degré de clarté, d'éloquence et de perfection, et cela avec les seules ressources de l'art de peindre ?

Mais il est un autre chef-d'œuvre où la muse française et philosophique de Poussin a proclamé la vérité universelle en termes plus pathétiques et plus sublimes encore. Dans les *Bergers d'Arcadie*, elle parle un langage intelligible dans tous les siècles et dans tous les pays, avec un accent capable d'émouvoir les âmes les plus fermes et les cœurs les plus rudes. Sur la pierre d'un tombeau qui occupe le centre de la toile sont gravés ces mots : *Et in Arcadia ego*. Quel est le verbe sous-entendu? Est-ce j'ai vécu? Est-ce j'ai aimé? L'un et l'autre, sans doute. A l'homme déjà mûr qui, un genou en terre, épèle la phrase funèbre, le mort invisible rappelle la brièveté de la vie ; à la charmante fille pensive et à son ami qui la regarde, il annonce la rapidité des jours heureux ; au berger accoudé sur la pierre, couronné de feuillage et beau comme l'Antinoüs auquel il ressemble, l'avertissement parti de la tombe inspire toute la tristesse que peut éprouver la confiante jeunesse ; sans être dépouillé, le paysage est grave et mélancolique. On a quelquefois comparé ce tableau à un bas-relief antique. La comparaison serait tout à

fait juste s'il existait un seul bas-relief antique où la plus ravissante beauté ne fût que l'expression exacte du spiritualisme à la fois le plus pur et le plus austère, et où une pensée générale fût aussi claire pour nous qu'elle l'eût été pour les Grecs (1).

Cette puissance dont Poussin était doué d'élever les sujets à leur dernière hauteur et de donner à l'idée sa signification humaine la plus large, il en avait pleine conscience, il aimait à l'exercer comme s'il eût puisé dans l'emploi fréquent de cette rare faculté, le sentiment de sa force. Nous en pourrions fournir bien d'autres preuves. Contentons-nous de citer encore cet incomparable *Ballet de la vie humaine*, où, sous les voiles légers de l'allégorie, se font sentir, unis dans un puissant esprit, la fermeté stoïque, le désabusement chrétien, et je ne sais quelle mélancolique ironie, qui a choisi pour emblème de notre existence des bulles de savon soufflées par un enfant et emportées par le vent. Le *Ballet de la vie humaine* est bien de cette même main virile qui écrivait à M. de Chantelou, en date du 22 juin 1648 : « Je souhaiterois, s'il étoit possible, que ces Sept » Sacrements fuessent convertis en sept autres his-

(1) On m'objectera peut-être que Poussin s'est servi, dans ce tableau, de la parole, du langage articulé. Cela est vrai ; mais je répondrai et l'on m'accordera que les mots : « *Et in Arcadia ego* », ne sont point un commentaire du peintre, mais font partie de l'action elle-même.

» toires, où fussent représentés vivement les plus » étranges tours que la fortune a jamais joués aux » hommes, et particulièrement à ceux qui se sont » moqués de ses efforts. Ces exemples, qui ne se» roient pas pris à l'aventure ou de petit fruit, rap» pelleroient l'homme par leur vue à la considération » de la vertu et de la sagesse, qu'il faut acquérir » pour demeurer ferme et immobile contre les ef» forts de cette folle aveugle. » Ainsi, au sens propre et consacré des mystères catholiques, le peintre des *Sept Sacrements* eût voulu, c'est lui qui nous l'apprend, ajouter le sens purement humain et philosophique, tant sa raison inclinait à généraliser en toute occasion, sans toutefois que ce penchant lui fît jamais négliger ni l'accent, ni la vie.

De ce qui précède, il y a lieu de conclure que, d'après Poussin comme d'après notre goût moderne, l'objet de la peinture est d'exprimer la beauté psychologique au moyen des formes visibles. L'ensemble de ses œuvres atteste que loin de sacrifier l'expression à la beauté linéaire, Poussin a souvent, en chrétien et en philosophe spiritualiste, sacrifié la beauté linéaire à l'expression, ce que l'art grec n'eût pas osé faire. En cela il s'est montré nouveau, original, légitimement libre et justement indépendant de cette antiquité qu'il connaissait bien, mais qu'il convient d'admirer et non de suivre en esclave. Est-ce donc à dire, d'une part, qu'il ait fait systématiquement

bon marché de la beauté physique, comme d'un élément esthétique purement grec et désormais inutile? Est-ce à dire, d'autre part, que lorsque la beauté physique manque à telle de ses figures, l'absence en soit opportune toujours ou le sacrifice toujours justifié par les nécessités de l'expression? Examinons ces deux points.

Tant s'en faut que Poussin ait tenu la beauté visible en estime médiocre, qu'au contraire il attribue pour fin à la peinture : la délectation (1), et que, au rapport de Bellori, il appelait la peinture la contemplation de la beauté et la reine de l'art! Mais en admettant que ces opinions théoriques n'aient qu'un sens très-vague, où à supposer qu'elles ne fussent point parvenues jusqu'à nous, les œuvres de Poussin témoigneraient hautement du prix qu'il attachait à la beauté corporelle. Dans le *Miracle de saint François Xavier*, le Christ est beau et Poussin a voulu qu'il le fût. Les anges du *Ravissement de saint Paul* sont d'une beauté presque raphaëlesque. On ne saurait méconnaître ni la beauté de corps et de visage des *Bergers d'Arcadie*, ni celle du jeune homme qui, dans le tableau de la *Femme adultère*, montre l'inscription du doigt, en tournant vers ceux qui sont

(1) Lettre à M. Chambray. Voyez le *Recueil des lettres de Poussin*, édition de 1824, p. 346 à 348.

(2) Voyez l'ouvrage de M. Bouchitté déjà cité, p. 305.

placés derrière lui son admirable tête. Les visages de femmes, beaux ou charmants, abondent dans l'œuvre du Poussin : ne rappelons ici que Thermutis et son cortége dans le *Moïse sauvé des eaux ;* quelques-unes des compagnes de Rebecca ; et parmi les personnages mythologiques, ces nymphes ravissantes qui nourrissent Jupiter du miel des abeilles et du lait de la chèvre Amalthée. Quant aux enfants qui naissent comme par enchantement sous le pinceau de Poussin, il en est qui laissent à désirer ; mais la plupart sont jolis, quelques-uns fort beaux, et, comme il convient à des fils d'un génie français, ils ont presque tous de l'esprit.

Cela dit, nous avouerons sans peine que Poussin n'a pas porté le respect de la beauté physique et linéaire jusqu'à affaiblir l'énergie expressive des sentiments. Il n'eût point, comme certains Grecs, prêté le profil pur et régulier de Minerve à la terrible Gorgone. Ce culte idolâtrique de la forme visible n'était plus de saison. C'était le droit et le devoir d'un art épris avant tout de la beauté de l'âme, de franchir ces limites plastiques où s'était arrêté, par exemple, l'auteur des Niobides. Poussin n'a donc pas hésité à remuer, à agiter et même à contracter les visages, toutes les fois que l'a exigé l'intérêt de l'expression ; il n'a pas craint non plus d'user du geste et de l'attitude avec une hardiesse que la sculpture redoute ou prescrit. Il faut l'en louer hautement. Il faut le louer

aussi d'avoir souvent approprié le type des individus à leur caractère, et d'avoir su infliger des visages vulgaires et bas aux âmes misérables, lâches ou perverses dont il avait à traduire les tristes passions.

Mais le génie n'est pas infaillible, et Poussin ne l'a pas été. Il lui est arrivé d'oublier, de négliger, de sacrifier, tantôt inutilement, tantôt malheureusement, la beauté visible. Et de là, il ne faudrait pas se hâter de conclure que l'âme moderne et spiritualiste n'a plus que faire de cette beauté. La présence de cette beauté est nécessaire quand l'expression y gagne; l'absence en est dommageable quand l'expression y perd. Or, faute d'une beauté suffisante ou d'un type mieux choisi, certaines figures de Poussin n'ont pas l'expression de leur caractère. Chez d'autres personnages, l'expression trop violente produit presque la laideur. Des admirateurs ardents et éclairés de Poussin regrettent, avec raison, qu'en mainte occurrence, il n'ait pas su trouver la tête et la physionomie que le Christ doit avoir. L'un, M. Charles Blanc, pense que dans le tableau de la *Femme adultère*, l'élévation et la justesse manquent à la figure de Jésus (1). Un autre, d'un sens esthétique remarquablement délicat et sûr, M. Alfred Tonnellé, note que dans le *Baptême*, à Belvoir-Castle, « le Christ » blond et juvénil ..... manque de grandeur dans

(1) *Ouvrage cité*, p. 16.

» l'expression, et n'a que la douceur de la jeu-
» nesse (1). » En présence du sacrement de l'*Ordre*, de la même suite, Alfred Tonnelle dit encore : « Le
» Christ, n'était sa draperie rouge, aurait plus l'air
» d'un Apollon que d'un Christ. Charmante tête ju-
» vénile et imberbe, sereine, mais qui n'a pas assez
» de gravité ni de puissance, surtout à ce mo-
» ment (2). » — Dans l'une des deux *Saintes Familles* qui sont au Louvre, la Vierge a un visage commun et insignifiant. Si nous revenons au tableau de la *Femme adultère*, nous apercevons à notre gauche un homme qui en raille un autre, avec un double geste dont la trivialité est presque choquante. Enfin, dans le même ouvrage, la malheureuse créature agenouillée devant le Christ, sans avoir, comme on l'a prétendu, la laideur d'une caricature, nous semble par trop défigurée. C'est qu'il y a en peinture, par rapport à la beauté linéaire, une loi de justesse et une loi d'harmonie. La première exige que chaque caractère s'offre aux regards sous les traits qui l'interprètent le mieux; la seconde commande à l'artiste de ne pas agiter les lignes jusqu'à ce degré de confusion où l'expression s'anéantit. Les peintres de notre pays violent parfois l'une et l'autre loi, mais jamais ils ne s'abstiennent d'en reprocher amèrement la

(1) *Fragments sur l'art et sur la philosophie*, 1re édit., p. 162.
(2) *Ibid.*, p. 163.

violation à leurs confrères. Quant à certains critiques, il leur arrive, de très-bonne foi et à leur insu, de permettre à ceux qu'ils admirent la transgression de ces principes; mais comme ils l'interdisent aux peintres qu'ils n'aiment pas, les droits de la beauté linéaire, du moins en tant qu'elle n'enchaîne pas l'expression, demeurent saufs et seraient au besoin défendus contre Poussin lui-même.

Il nous reste, avant de conclure, à dire un mot sur la question suivante : Poussin a-t-il été coloriste, ou a-t-il dédaigné de l'être? A cette question s'en rattache une autre souvent agitée dans ces derniers temps. Est-il au-dessus de l'intelligence et du goût français de comprendre et d'aimer les mérites de la couleur? Ne sommes-nous pas, à cet égard, frappés d'une sorte d'infirmité à la foi esthétique et physique? Enfin, ne devons-nous pas envier le sort de cette heureuse aristocratie qui a reçu, par privilége, le don de jouir jusqu'à l'extase des splendeurs de la lumière colorée, et ne devons-nous pas nous humilier devant les jugements qu'elle porte, incapables que nous sommes de les contrôler?

Essayons d'abord de répondre à la première question. Ni en théorie, ni le pinceau à la main, Poussin n'a dédaigné cet élément essentiel et intégrant de la peinture qui se nomme *la couleur*. « J'ai sceu du » Poussin mesme, dit Félibien, combien il estimoit » sa couleur (du Titien) et le cas particulier qu'il fai-

» sait de sa manière de toucher le païsage (1). » .....
« Car bien que le Poussin fist sa principale estude
» d'après les belles antiques et les ouvrages de Ra-
» phaël, sur lesquels il rectifioit toutes ses idées, cela
» n'empeschoit pas qu'il n'eust de l'estime pour
» d'aetres maistres (2). » En outre, parmi les *Observations de Nicolas Poussin sur la peinture*, conservées par Bellori, on trouve celle-ci : « *Des attraits*
» *de la couleur*. — Les couleurs sont dans la pein-
» ture, comme des attraits pour persuader les yeux;
» ainsi en est-ce de la beauté des vers dans la
» poésie (3). » Poussin était donc bien loin de dédaigner la couleur. Mais dans quelle mesure l'estimait-il? Citons encore Félibien : « Mais on peut
» remarquer qu'à mesure qu'il se perfectionnoit, il
» s'est toujours de plus en plus attaché à ce qui
» regarde la forme et la correction du dessin qu'il a
» connu estre la principale partie de la peinture (4).»
Enfin, et puisque, par l'effet de certaines préparations fâcheuses, la couleur du Poussin a trop changé pour qu'il soit possible d'en juger exactement à l'heure qu'il est, reproduisons une réflexion du maître que les membres de l'Académie de peinture

(1) Tome IV, p. 250.
(2) *Ibid.*, p. 254.
(3) Cité par M. Bouchitté, p. 365.
(4) Félibien, t. IV, p. 255.

avaient enregistrée et que Reynolds a transcrite : « L'application singulière à étudier le coloris est un » obstacle qui empêche de parvenir au véritable but » de la peinture, et celui qui s'attache au principal » acquiert par la pratique une assez belle manière de » peindre (1). » De tous ces renseignements, auxquels on pourrait joindre les éloges donnés souvent à l'Académie de peinture par les contemporains de Poussin, et du coloris de ceux de ses tableaux qui ont le moins souffert, on peut inférer que la couleur n'enivra jamais Poussin, mais qu'il la considéra comme un moyen dont la peinture ne saurait point se passer, sans toutefois accorder à la couleur la même importance qu'au dessin, et sans penser que l'artiste en doive faire l'objet d'une préoccupation singulière, c'est-à-dire excessive. Accordons franchement, il le faut, que Poussin n'était pas né suffisamment coloriste ; car il serait puéril de le nier ; mais du moins Poussin n'a point dit, comme un illustre peintre moderne, *que le dessin est tout;* il s'est borné à affirmer que de ces deux choses nécessaires le dessin et la couleur, la première est la principale. Par là, il entendait assurément que si la couleur est un attrait pour persuader les yeux, elle ne doit pas plus prédominer et attirer sur elle-même une attention exclusive que les vers, en poésie, ne doivent

(1) Reynolds, t. I, p. 153. Cinquième discours.

faire saillie au point de cacher la pensée et de détourner sur la musique des paroles l'attention que réclame l'idée. Il entendait aussi, sans doute, que les mérites du coloris ne sauraient en aucun cas couvrir et excuser les incorrections de la forme, pas plus qu'en poésie l'éclat des métaphores ne saurait compenser les barbarismes, les solécismes et les vers faux.

En cela, comme en tous les points déjà notés par nous dans ce travail, Poussin était Français et on peut le dire, la France est encore aujourd'hui de l'école de Poussin. Notre répugnance, non point à admirer la couleur, puisque nous savons l'admirer, mais à adorer la couleur pour la couleur elle-même, n'est pas plus une infirmité que notre médiocre enthousiasme pour la beauté plastique, dépourvue d'une suffisante expression. Ces deux dispositions ont une seule et même cause : sensibles avant tout à la beauté psychologique, les signes visibles ne nous émeuvent esthétiquement que dans la proportion même de leur puissance expressive. Nous préférons la peinture à la sculpture parce que la première est plus puissante que la seconde à traduire la beauté psychologique. De même, en peinture, sans être indifférents au charme du coloris, nous préférons la perfection du dessin à l'éclat de la couleur, parce que les énergies expressives de la forme sont supérieures à celles des tons les plus éclatants ou des nuances les plus exquises. Mais comme les forces expressives de la

forme et celles de la couleur se complètent mutuellement, le peintre qui sait les réunir et s'en servir à exprimer vivement l'âme, ne fût-il d'ailleurs que coloriste tempéré, est plus sûr dans notre pays d'obtenir la gloire, qu'un puissant coloriste qui manque trop souvent la forme, ou qu'un puissant dessinateur qui ne possède pas assez le don de l'expression.

C'est pour ces motifs que la France est fière de Poussin et l'honore désormais comme son plus grand artiste (1). Il lui a donné, en effet, tout ce qu'elle aime dans celui des arts du dessin qu'elle aime le plus : plus d'expression que de beauté visible et linéaire, mais cependant de la beauté avec l'expression ; plus de perfection linéaire que de couleur, mais assez de couleur pour faire valoir la perfection linéaire et ouvrir les larges horizons de la perspective aérienne; plus de vie générale et humaine que de vie particulière et locale, mais toujours de la vie, du mouvement, de l'action, de la pensée et par-dessus tout, du pathétique.

Dans un an, il y aura deux siècles que Poussin est mort. Ces deux siècles n'ont produit aucun

(1) Dans l'une des nouvelles salles consacrées, au Louvre, à l'école française, nous avons été heureux de voir qu'on a donné à Poussin toutes les places d'honneur. On a fait, autant que possible, de ceux de ses chefs-d'œuvre qui nous restent, autant de centres autour desquels sont groupés, à des rangs plus modestes, d'autres tableaux qui ne sont pas de lui.

peintre qui puisse lui être comparé. Mais ceux de ses successeurs qui ont jeté sur notre école nationale un éclat durable, ont tous marché, plus ou moins, dans les voies qu'il avait si largement ouvertes. En demandant à la peinture d'exprimer profondément l'âme, la pensée, le sentiment, Poussin en a fait en France le premier des arts du dessin. Ce rang, elle l'a gardé jusqu'ici, grâce à l'influence spiritualiste qui a remplacé la domination, salutaire à quelques égards, mais trop sculpturale de Louis David. Si jamais, ce qu'à Dieu ne plaise, la peinture française venait à péricliter, c'est qu'elle aurait cessé d'obéir à l'inspiration qui, deux fois en deux siècles, l'a élevée et agrandie. Est-ce à dire qu'il faille copier Poussin? Ce serait purement absurde. On ne doit copier personne et ici la tentative serait aussi vaine qu'insensée. Il s'agit uniquement de puiser, chacun selon ses forces, aux sources intarissables où Poussin s'est abreuvé. Que l'on traite ensuite telle classe de sujets qu'on voudra : le genre, le paysage, le portrait, l'histoire, les faits actuels. Mais que le peintre y mette l'âme, et son âme, et qu'il parle à la nôtre. A défaut de génie, qu'il ait du talent; à défaut d'un grand talent, qu'il ait de l'esprit; mais qu'il nous dise quelque chose et qu'il le dise avec conviction, clarté et aussi avec charme, même avec plus de charme que ne l'a souvent fait Poussin. Quant à des formes vides, à des signes insignifiants, à des corps

sans âme, sans cœur et sans pensée, du jour où l'art français s'en contenterait, il serait perdu. On verrait alors l'art anglais et l'art allemand prendre la place glorieuse que le nôtre aurait abandonnée. Certes, la philosophie en gémirait : mais on ne pourrait du moins lui reprocher d'avoir encouragé une si fatale désertion et préparé une si honteuse défaite. Sans cesse elle crie au génie français : Connais-toi toi-même. Sans cesse elle s'efforce de lui donner la nette conscience de ce qu'il est et de ce qu'il vaut. Elle ne peut faire davantage, et pour le reste, c'est à la critique et aux artistes eux-mêmes d'aviser.

On semble redouter pour les peintres l'usage de la pensée : on craint que les habitudes méditatives n'éteignent chez eux la flamme de l'inspiration. Cependant, qu'on y songe, toute inspiration procède de la pensée : le cœur ne saurait être échauffé que par ce qui a éclairé l'esprit. Même aux époques primitives où tout est jeune, frais, spontané, l'artiste n'exprime vivement que ce qu'il a conçu et sa pensée doit encore régler son inspiration après l'avoir produite.

Que sera-ce donc aux époques où les idées sont anciennes, sinon usées, où les sujets divers ont été cent fois représentés ? Comment renouveler l'inspiration si ce n'est en remontant à sa source, c'est-à-dire à la pensée même ? Poussin, dit-on, n'a été

ni assez spontané, ni assez naïf, et l'on attribue ce double défaut à ses réflexions trop prolongées (1). Il y aurait lieu de se demander si, plus naïf et plus spontané, il eût été aussi grand, aussi vigoureux, aussi original. A part quelques belles exceptions, parmi lesquelles Lesueur tient le premier rang, la peinture française, venue après celle de la renaissance qui avait enlevé la fleur des sujets pittoresques, offre peu de génies spontanés et n'en pouvait offrir beaucoup. Nous sommes verts encore, et, s'il plaît à Dieu, de longs siècles de fécondité nous sont encore réservés ; mais nous ne sommes plus jeunes. Or, la naïveté est essentiellement une qualité de la jeunesse. Ayons les qualités de notre âge, de peur, comme l'a dit Voltaire, d'en avoir tout le malheur. Mais la qualité, ou l'une des qualités d'une société qui compte quatorze siècles d'existence, ce doit être la maturité, la possession d'elle-même, la réflexion puissante, qui approfondit tout, renouvelle tout, développe tout. Une nuée de peintres prétendent aujourd'hui se passer de ce pouvoir, et s'abandonnent sans réserve à la Muse de la fantaisie. Voyez où ils vont et ce qu'ils font. Si quelques-uns de nos artistes honorent encore

(1) Voyez, sur ce point, les articles de M. Ernest Chesneau (*Constitutionnel* des 1er et 8 décembre 1863). Nous aurions plus d'une réserve à exprimer au sujet de ces articles ; mais nous faisons ici œuvre de psychologue et non de critique d'art.

leur pays, cherchez bien le secret de leur force : vous trouverez qu'ils se recueillent ; vous apprendrez qu'ils pensent et qu'ils pensent principalement aux choses de l'âme, comme Poussin.

APPENDICE

LES ORIGINES PLATONICIENNES DE L'ESTHÉTIQUE SPIRITUALISTE

DISCOURS D'OUVERTURE DU COURS DE PHILOSOPHIE AU COLLÉGE DE FRANCE.

(12 février 1857.)

MESSIEURS (1),

Parmi les adversaires du spiritualisme, le plus dangereux, parce qu'il est partout sans qu'on le rencontre tout entier nulle part, parce qu'il revêt les apparences tantôt les plus inoffensives, tantôt les plus séduisantes, et surtout parce qu'il n'a pas d'enseigne philosophique, c'est le sensualisme des mœurs

(1) Nous avons supprimé l'exorde de ce discours, parce que cet exorde était étranger au sujet lui-même.

de ce temps. La philosophie doit le chercher et le combattre, sinon partout, elle n'y suffirait pas, au moins là où il prend un corps et devient saisissable. Or, je crois trouver et saisir ce Protée dans le sanctuaire même des arts où il s'est glissé, et d'où il chassera, si l'on n'y prend garde, le Beau, les Muses et l'Art lui-même.

Ce malheur, s'il arrivait, serait immense. Songez, en effet, messieurs, à la place que tiennent dans la vie actuelle les jouissances de l'art. Demandez à la statistique, justement comptée au nombre des sciences morales, combien chaque année voit naître de romans, de poëmes ou de pièces de théâtre, et combien de lecteurs les dévorent aussitôt; combien il y a de théâtres dans le monde, et combien de spectateurs s'y pressent chaque soir; cherchez en quel nombre les curieux, instruits ou non, se portent dans les musées de l'Europe, dans les salles d'expositions annuelles ou universelles; tâchez d'imaginer combien d'œuvres légères ou sérieuses, chèrement payées ou acquises à vil prix, sollicitent partout les regards les moins attentifs, la curiosité la moins éveillée, et dites si jamais, à aucune autre époque, les arts ont eu, pour s'emparer des imaginations, des prises aussi étendues et aussi multipliées.

Tous nous cédons plus ou moins à l'empire qu'ils exercent. Ils nous imitent les premiers; mais bientôt nous les copions à notre tour. En présence de l'Apol-

lon du Belvédère, l'esprit de Winkelmann entrait dans une disposition surnaturelle (1). On s'est tué comme Werther ; on a rêvé douloureusement comme René ; on a pris la vie en dégoût comme Obermann (2). Toujours les œuvres d'art laissent en nous quelque chose d'elles-mêmes. Mais ce que nous en retenons, ce n'est pas la leçon morale qui s'y cache plus ou moins ; c'est bien plutôt l'impression, ou, passez-moi le mot, l'empreinte plastique. Des leçons, la morale et la philosophique en donnent ; mais peu les suivent. Le précepte philosophique nous touche à la façon d'un conseiller austère qui exige de nous un effort ; l'art agit sur nous à la façon d'un ami préféré, que nous n'approuvons pas toujours, mais que nous imitons quand même, parce qu'il nous charme, et qu'il nous plaît d'être charmés.

Voilà pourquoi lorsque, au lieu de chercher avec un zèle passionné la beauté idéale et de la faire briller à nos yeux, lorsque, au lieu de nous élever par un tel spectacle, et d'épurer notre cœur en le faisant battre noblement, l'art quitte les hauteurs, vient nous trouver où nous sommes, où que nous soyons, et flatte en nous non plus les goûts qui nous honorent, mais les penchants qui l'enrichissent, il

(1) *Histoire de l'art chez les anciens*, t. II, liv. VI, chap. VI, p. 428 de la traduction française in-4.

(2) Voyez, sur cette influence de la littérature, les vives et piquantes leçons de M. Saint-Marc Girardin : *Cours de littérature dramatique*, et, par exemple, la page 136 du tome Ier.

se trouve alors qu'un grand mal a été produit, car, comme le dit Platon, un grand vice a été jeté dans les âmes (1).

En sommes-nous là, messieurs? Est-il vrai qu'en ces derniers temps, l'art se soit fait le complice volontaire du sensualisme? Je ne voudrais rien exagérer. Je ne voudrais pas davantage paraître ici créer un fantôme pour me procurer l'avantage de lui infliger une facile défaite. Il y a aujourd'hui des poëtes et des artistes qui tiennent pour le vrai beau et qui le défendent avec talent. Mais à côté d'eux, n'y a-t-il pas un courant, plus fort de jour en jour, qui entraîne l'art loin de son but? L'art ne semble-t-il pas quelquefois oublier le beau? Ne l'abandonne-t-il pas trop souvent pour l'utile? Ne l'a-t-il pas méconnu? Ne lui est-il pas même arrivé de le nier?

Dans chacun de ces cas, il s'est fait l'adversaire et, j'ajoute, l'adversaire ingrat du spiritualisme, auquel à toutes les belles époques il a dû sa grandeur. La philosophie actuelle ne pouvait le voir d'un œil indifférent s'engager dans ces voies dangereuses. Pour le rappeler à ses véritables destinées, M. Cousin a reproduit, en y répandant avec une verve nouvelle, la grâce sévère, la chaleur et l'éclat d'un style

(1) *République*, liv. III, traduction de M. Cousin, t. XI, p. 157. — H. Étienne, p. 401.

qui ne vieillit pas, des leçons anciennes déjà sur le Vrai, le Beau et le Bien. Et ce qui prouve que tout n'est pas perdu, c'est la fortune qu'a eue cet éloquent ouvrage. Le *Cours d'esthétique* de Jouffroy (1), moins lu parce que le style de l'auteur en est absent, peut se résumer dans les deux principes suivants qui sont la condamnation de l'art matérialiste : il n'y a de beau que l'invisible, et le visible n'est beau qu'à la condition de manifester la force ou l'âme. A ces enseignements de la philosophie française deux savants professeurs de l'Université, MM. Jules Barni (2) et Ch. Bénard (3), versés dans la connaissance des systèmes allemands, ont ajouté à propos ce que les œuvres de Kant, de Schelling et de Hegel contiennent de considérations ou de doctrines sur le Beau. Enfin, il a été publié dernièrement sur le même sujet, un livre de M. Pictet (4), qui, malgré

(1) *Cours d'esthétique*, par Jouffroy, publié par M. Damiron en 1843, avec une préface où l'honorable ami de l'auteur explique comment ces leçons, faites en 1826 dans une chambre devant une vingtaine de jeunes gens, ont été recueillies et révisées, j'ajoute, au grand profit de la philosophie française.

(2) *Critique du jugement, suivie des observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*, par Emm. Kant, trad. de l'allemand par M. J. Barni, 2 vol. Paris, 1846.

(3) *Cours d'esthétique*, par W. F. Hegel, traduit par M. Ch. Bénard, 5 vol. in-8, 1843-1851. — Schelling, *Ecrits philosophiques et morceaux propres à donner une idée générale de son système*, traduits par le même. Paris, 1847. — Voyez aussi le *Système de l'idéalisme transcendental de Schelling*, traduit par M. Grimblot, 6e partie. Paris, 1842.

(4) *Du Beau, dans la nature, l'art et la poésie, études esthétiques*, par Adolphe Pictet. Paris et Genève, 1856.

son caractère peut-être un peu trop hégélien, a sa place marquée à côté des meilleurs.

Ainsi, ni la science, ni la réflexion, ni l'analyse méthodique, ni l'éloquence, ni l'érudition, n'ont fait défaut en France à la cause du beau dans les arts. Il serait donc injuste de rendre la philosophie actuelle responsable des écarts de l'art moderne. Mais peut-être ces écarts et les conséquences qui peuvent s'ensuivre font-ils à la philosophie un devoir de poser de nouveau le problème esthétique, qui n'a pas été agité depuis trente ans dans nos chaires d'enseignement supérieur.

J'en aurais voulu tenter l'entreprise, à mes risques et périls. Mais le titre de cette chaire me commande de me renfermer dans les limites de la philosophie grecque et latine, et de renoncer à ce dessein. Toutefois le droit me reste de rechercher ce que Platon a pensé sur la beauté et sur l'art. J'userai de ce droit, et ainsi, sans rien changer au caractère de cet enseignement, je traiterai une question d'un intérêt tout actuel.

Le matérialisme dans l'art, qui se croit nouveau peut-être, existait déjà quatre cents ans avant notre ère. Comme aujourd'hui, sa vertu principale, ou plutôt son unique vertu, était d'enrichir ceux qui le pratiquaient. Qu'il ait réussi alors à corrompre les arts du dessin, rien ne le prouve encore, et j'ose en douter. Je suis sûr au moins qu'il ne poussa jamais

l'audace jusqu'à vouloir mettre à la place du beau cette espèce de réalité vulgaire et triviale qui est proprement la laideur. Les Grecs ne l'eussent pas souffert, eux pour qui la beauté était plus divine encore que leurs dieux n'étaient beaux. Mais on sait que cette contagion gagna et corrompit l'éloquence. Socrate combattit ce mal. Il mourut dans la lutte. Mais il laissait après lui un héritier et un vengeur. Platon acheva de démasquer les sophistes. Ces hommes de proie, ces philosophes de théâtre, niaient effrontément la vérité, la justice et la beauté. Ils n'affirmaient que la richesse. Platon renversa ce qu'ils voulaient élever, releva ce qu'ils voulaient renverser, et remit en honneur avec l'âme où elles résident, la vérité, la justice et la beauté idéale.

Pour placer le beau hors des atteintes du scepticisme, Platon l'a distingué de ce qui en diffère, il l'a défini sous ses aspects divers, il a dit comment on le trouve, comment on l'exprime, en un mot il a fondé ce que nous appelons aujourd'hui la Métaphysique du Beau, ou la Théorie des Arts, ou d'un terme malheureux, quoique passé dans l'usage, l'Esthétique générale,

C'est ce côté de sa doctrine que j'ai le projet d'étudier avec vous. Non que jusqu'ici il ait été ou méconnu ou négligé ; il n'est pas possible de parler de Platon sans rappeler sa théorie du Beau, de même qu'on ne peut disserter sur le Beau, sans penser à

Platon et à ses idées. Mais ceux qui, sous l'impulsion de M. Cousin et à son exemple, ont écrit des monographies, soutenu des thèses ou fait des leçons sur la doctrine platonicienne, n'ont pas encore essayé de reconstituer pièce à pièce sa métaphysique du Beau, pour la juger ensuite dans ses principes et dans ses conséquences, et la comparer avec les tentatives semblables de la pensée moderne.

Or, tel est mon but. Par une lecture assidue de Platon, recommencée plusieurs fois à des époques différentes, dans différents pays, surtout aux lieux mêmes où furent composés ses immortels dialogues, et en présence des monuments et des sites qui, par leur beauté simple et pure, ont peut-être contribué à les inspirer, je me suis assuré que tous les principes fondamentaux de la science esthétique ont été posés par le disciple divin de Socrate.

Ce fait, dont j'ai l'espoir de vous rendre certains, a sa cause première dans le génie même de Platon, dans cet esprit où se trouvèrent réunis pour la première, et peut-être pour la dernière fois, la chaleur de l'enthousiasme, la fécondité de l'inspiration, la grâce abondante et naturelle du langage, la sûreté de ce regard intérieur qui plonge sans éblouissement dans les profondeurs de l'invisible, le raisonnement tantôt subtil, tantôt rigoureux et irrésistible, et souvent la clarté souveraine de la raison reflétant la vérité elle-même. Mais ce fut aussi, en sa

faveur, comme une conspiration de circonstances heureuses qui placèrent sa jeune âme sur la route de cet idéal dont elle était avide.

En effet, lorsqu'il naquit et pendant qu'il grandissait, doué de ces facultés d'artiste et de poëte, si évidentes que l'imagination de la postérité s'est complu à le considérer comme fils d'Apollon (1) lui-même, l'art grec avait produit, produisait ou s'apprêtait à produire ses plus incomparables chefs-d'œuvre. L'architecture venait d'achever le Parthénon et les Propylées (2); la sculpture décorait ces monuments de statues où la perfection touchait ses limites (3); la peinture, si elle ne marchait pas de pair avec la statuaire, la suivait de bien près; l'art dramatique était dans sa force : le vieil Eschyle, mort depuis trente ans, se survivait à lui-même dans la puissante immortalité de ses tragédies; Sophocle atteignait l'idéal; Euripide raisonnait sur la science comme un philosophe et remuait les cœurs comme un vrai poëte; Aristophane, à force de verve et de

(1) *Diogène de Laërte*, liv. III.

(2) Pour l'époque où furent terminés le Parthénon et les Propylées, voyez M. E. Beulé, *l'Acropole d'Athènes*, t. I, chap. II, p. 45, 46.

(3) Visconti, *Mémoires sur les ouvrages de sculpture du Parthénon*, œuvres complètes, t. III, p. 84 et suiv. — « Si la sculpture a dû quelque nouvel agrément à Praxitèle, ç'a donc été plutôt dans les raffinements du style gracieux que dans ce qu'on doit appeler le beau style. Peut-être avait-il donné aux têtes des figures, particulièrement à celles des femmes, un air plus délicat et plus séduisant; mais la statuaire avait déjà touché ses bornes au siècle de Périclès. » (*Ibid.*, p. 87.)

grâce, se faisait écouter et applaudir par un peuple fantasque qu'il flagellait sans pitié; l'éloquence avait eu Périclès, elle avait Isocrate et Lysias, mieux encore elle avait Socrate; elle allait avoir Démosthènes (1).

C'est au milieu de ces merveilles, c'est dans la société, dans l'amitié même de la plupart de ces grands hommes que Platon fut élevé. Tout, autour de lui et en lui-même, le poussait aux beaux-arts. Il s'y essaya. Il fut peintre, dit-on; il fut poëte aussi : il écrivit, selon la tradition, des dithyrambes, puis des chants lyriques, enfin des pièces de théâtre. Mais au moment où il s'apprêtait à disputer le prix de la tragédie aux fêtes de Bacchus, il entendit Socrate, et brûla ses poëmes (2). Dès lors il devint philosophe. Cependant la poésie grecque, qui ne pouvait plus grandir il est vrai, mais qui ne pouvait pas mourir non plus, continua de vivre au fond de cette grande âme.

C'est là, messieurs, un phénomène bien digne d'attention. Platon, devenu philosophe, demeure artiste et poëte ; mais prenons-y garde, ce n'est pas le passé, ce n'est pas la tradition mythologique qui l'inspire; ce n'est pas le présent dont les splendeurs

(1) Pour la date de la naissance et de la mort de tous ces grands hommes, voyez la savante *Histoire de la littérature grecque*, par M. Alexis Pierron.

(2) *Diogène de Laërte*, liv. III.

étaient obscurcies par de déplorables misères : non ; un souffle tout nouveau a traversé et vivifié sa pensée : ce qu'il chante quand sa parole devient un chant, ce n'est plus Jupiter et sa cour ou les temps héroïques et leurs combats : c'est le juste méconnu et persécuté ; c'est l'âme libre et responsable ; c'est la vertu incorruptible ; c'est le Dieu unique, immatériel, que Phidias avait rêvé et Socrate entrevu : ce qui le rend poëte, c'est cette peine d'amour, cette langueur ineffable, cette mélancolie sublime, mélange singulier de douleur et d'espérance, que l'âme éprouve à la pensée de l'invisible et au pressentiment de l'immortel avenir.

Voilà la poésie de Platon ; voilà par où il nous prend et nous subjuge ; voilà comment il a pu concevoir et définir la beauté de toutes les époques. Son temps l'y a aidé, je le sais, je l'avoue ; je vous dirai jusqu'à quel point. Cependant, avec les excitations qu'il reçut de son temps et ses facultés d'artiste, mais doué d'un moindre génie philosophique, il n'eût été peut-être qu'un tragique passable, un second philosophe sur la scène, un autre Euripide plus raisonneur, plus incrédule encore, et moins pathétique que le premier. Mais la puissance avec laquelle il s'empara du spiritualisme de Socrate et le fit sien, jointe à cette méthode dialectique qui pousse l'esprit de degré en degré, et qui lui refuse tout repos jusqu'à ce qu'il ait touché, en quelque sorte, le seuil

même de l'absolu, l'élevèrent jusqu'à un idéal qui n'est pas l'idéal grec, mais l'idéal lui-même. Dans cette lumière nouvelle, dont les rayons ont aussi leur chaleur, il vit briller avec une clarté merveilleuse toutes les formes de la beauté, et l'immuable beauté qui leur sert de type. Et c'est ainsi qu'il est devenu, c'est ainsi qu'il demeure le créateur inspiré de la Métaphysique du Beau.

On lui a cependant contesté cette gloire pour des motifs qui n'ont rien de sérieux. Par exemple, le père André, dans son *Essai sur le Beau*, s'exprime en ces termes (1) :

« Platon a fait deux dialogues intitulés du *Beau* : » son *Grand Hippias* et son *Phèdre*. Mais comme, » dans le premier, il enseigne plutôt ce que le Beau » n'est pas que ce qu'il est, comme, dans le second, » il parle moins du Beau que de l'amour naturel » qu'on a pour lui, comme dans l'un et dans l'autre » il étale à son ordinaire plus d'esprit et d'éloquence » que de véritable philosophie, je renonce à la gloire » de prouver ma thèse en grec. »

Le spirituel et ingénieux cartésien s'en est tiré à bon marché. S'il avait lu les grands dialogues de Platon où la questio i est approfondie, *le Banquet*, *la République*, *les Lois* et *le Timée*, il eût été d'un

(1) *Œuvres philosophiques du père André*, édit. de M. Cousin, *Essai sur le Beau*, p. 6.

avis tout contraire, il eût soutenu sa thèse en grec, et sa thèse y eût gagné.

Quant à Voltaire, qui croyait beaucoup plus au beau idéal qu'il ne l'avoue, il adresse à Platon et aux philosophes un tout autre reproche ; celui, non de se taire sur le beau, mais d'en parler sans comprendre ce qu'ils en disent. Voici sa boutade, dont je passe le commencement, d'allure un peu trop vive :

« Interrogez un nègre de Guinée ; le beau est pour » lui une peau noire, huileuse, des yeux enfoncés, » un nez épaté. — Interrogez le diable : il vous dira » que le beau est une paire de cornes, quatre griffes » et une queue. Consultez les philosophes, ils vous » répondront par du galimatias ; il leur faut quelque » chose de conforme à l'archétype du beau en es- » sence, au τὸ καλὸν. »

Ainsi, la théorie platonicienne du Beau, c'est du galimatias. Pas tout à fait cependant, de l'avis même de Voltaire, puisque, quelques lignes plus bas, on trouve cette forte pensée :

« Le nègre aux yeux ronds, au nez épaté, qui ne » donnera pas aux dames de nos cours le nom de » belles, le donnera sans hésiter à ces actions et à » ces maximes (les actions et les maximes morales). » Le méchant homme même reconnaîtra la beauté » des vertus qu'il n'ose imiter (1). » Voilà qui est

(1) Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article BEAU. En tête de l'article se trouve un fragment du *Phèdre* de Platon, suivi de cette

admirable ; mais c'est du Platon tout pur. Platon a ce mérite d'être complet en ce qui touche les principes du beau, et il lui est arrivé que ceux-là qui nient une partie de sa théorie, en acceptent le reste ou à peu près, à moins d'être tout à fait sceptiques ou matérialistes.

La meilleure réponse, et la seule à faire aux adversaires de Platon, c'est d'exposer, dans sa vérité, cette théorie qui lui a valu le nom de divin. Ce sera l'objet de ce cours, messieurs. Mais je veux, dès aujourd'hui, esquisser à grands traits les principes fondamentaux de son esthétique, de façon à vous en faire, par avance, mesurer l'étendue et sonder la profondeur.

La théorie du Beau, pas plus que celles du Vrai et du Bien, ne forme dans l'œuvre de Platon un chapitre distinct. C'est un des éléments de cet harmonieux ensemble. Mais, quoique fondue dans le tout, elle n'y est ni noyée, ni perdue. Quiconque aura le courage de la chercher parmi les résultats excellents de la dialectique, la verra se dessiner peu à peu, prendre du relief, se détacher suffisamment de tout ce qui l'entoure, et, malgré les liens étroits qui la rattachent à la théorie du Bien, affecter déjà les caractères qui lui sont propres.

remarque de Voltaire : « Je veux croire que rien n'est plus beau que » ce discours de Platon ; mais il ne nous donne pas des idées bien » nettes de la nature du Beau. » C'est donc bien la théorie de Platon qui est, un peu plus bas, qualifiée de galimatias.

Le *Grand Hippias* nous la présente dans l'attitude de toute science dont l'objet particulier a été nié, et qui livre bataille à ses adversaires pour leur enlever le terrain où elle veut s'établir. Les sceptiques de profession et les amateurs frivoles existaient du temps de Platon comme aujourd'hui, et comme aujourd'hui, ils donnaient du beau des définitions qui équivalaient à des négations absolues. Le beau, disaient-ils sans hésiter, c'est une belle jeune fille, c'est la richesse, c'est ce qui convient, c'est l'utilité, c'est le plaisir. Vous verrez comment, sous la figure de Socrate, Platon détruit une à une ces assertions si souvent renouvelées depuis. « Comment, dit-il en terminant à son adversaire interdit, comment sauras-tu si quelqu'un a fait ou non un beau discours ou une belle action quelconque, si tu ignores ce que c'est que le beau (1) ? »

Qu'est-ce donc que le beau? Il fallait répondre à cette question, complexe et difficile de l'aveu de Platon lui-même, sous peine de ressembler au sophiste Hippias et à ses pareils, et pour y répondre, il fallait découvrir par la double puissance du génie et de la méthode, une définition large et précise, qui comprît tous les genres de beauté et pût s'appliquer à chacun d'entre eux.

Platon n'y serait jamais parvenu s'il n'eût pas cru

(1) Platon, *Hippias*, H. E., p. 304. — Dans la traduction de M. Cousin, t. IV, p. 169.

à l'existence réelle de tout ce qui est dans le monde, les corps, l'âme et Dieu. Mais, comme il croyait aux corps, quoiqu'il n'accordât que très-peu de réalité à la matière indéterminée ; comme il croyait à l'âme sur le témoignage de sa conscience, comme enfin il croyait à Dieu sur la foi de sa raison, il a distingué et proclamé, avec le sens commun, trois sortes de beautés, la beauté corporelle, la beauté spirituelle et la beauté divine.

Reconnaître la beauté physique en Grèce, en présence des divinités de Phidias et de Polyclète, c'était proclamer l'évidence ; mais tout en lui accordant son prix, la mettre à sa place, c'est-à-dire à la dernière, c'était un grand progrès moral ; enfin la définir, en disant qu'elle consiste dans la conformité de tel corps ou de tel visage, ou de tel être quelconque de la nature, avec un modèle idéal qui réside en Dieu, c'était un grand progrès philosophique : et ce double progrès fut l'œuvre de Platon.

Cette théorie des types idéaux a été critiquée dans l'antiquité par Aristote, qui après l'avoir battue en brèche dans sa Métaphysique avec plus d'opiniâtreté que de succès, y revient sans s'en apercevoir dans sa Poétique (1). Il y a trente ans, M. Jouffroy, qui croyait à l'idéal, a cependant repoussé aussi

(1) Aristote, *Poétique*, chap. XXV, à la fin. — E. Egger, *Histoire de la critique chez les Grecs*, chap. III, § 5, p. 165.

les types de Platon, sur ce motif que la conscience ne sent rien de pareil à ces types (1). Au contraire, Cicéron (2), Plotin (3), saint Augustin (4) parmi les anciens, Diderot (5), Kant (6), Schel-

(1) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, IXe leçon, p. 60. « Supposez » qu'on vous présente une espèce nouvelle; il faudra bien alors que » vous sentiez le type se réveiller en vous, que la comparaison se » fasse, et que vous jugiez d'après cette comparaison s'il est dif- » forme ou non. Or, rien de cela n'est senti. »

(2) *Orator*, chap. II.

(3) Plotin, 1re *Ennéade*, liv. IV, édit. Teubner. Leipzig, 1856, t. I, p. 3-4.

(4) Saint Augustin, *Cité de Dieu*, liv. IX, ch. X, et ch. XXIX, édit. Gaume, t. VII, p. 450 et 475; trad. de M. Emile Saisset, t. II, p. 285 et surtout 318, 319.

(5) Diderot, *Salon* de 1747 :

« Convenez qu'il n'y a et qu'il ne peut y avoir un animal entier » subsistant ni aucune partie de l'animal subsistant que vous puis- » siez prendre à la rigueur pour modèle premier. C'est un vieux » conte que pour former cette statue vraie ou imaginaire que les » anciens appelaient la règle, et que j'appelle le *modèle idéal* ou la » ligne vraie, ils ont parcouru la nature, empruntant d'elle dans » une infinité d'individus les plus belles parties dont ils composent » un tout. Comment est-ce qu'ils auraient reconnu la beauté de ces » parties? » (E. Bersot, *Etude sur le* XVIIIe *siècle*. Diderot, p. 55.) Et plus bas : « *Modèle idéale de beauté*, qui n'existe nulle part » que dans la tête des Agasias, des Raphaël, des Poussin, des Puget, » des Pigale, des Falconnet..,..; modèle idéal de la beauté, ligne » vraie que ces grands maîtres ne peuvent inspirer à leurs élèves » aussi rigoureusement qu'ils le conçoivent....., etc. »

(6) Kant, *Critique du jugement esthétique*, *analytique du Beau*. Traduction de M. Barni, t. I, p. 119-123. Kant distingue l'*idée normale esthétique du beau* de *l'idéal du beau*. Il entend par idée normale esthétique « le type qui sert comme le principe intentionnel à » la technique de la nature, et auquel l'espèce tout entière est seule » adéquate, et non tel ou tel individu en particulier, lequel type » n'existe que dans l'idée de ceux qui jugent, et cette idée avec » ses proportions comme idée esthétique, ne peut être pleinement » représentée *in concreto* dans un modèle. » Kant entend par l'*idéal du beau*, l'expression du moral. Selon sa doctrine, et elle est juste,

ling (1), Hegel (2), Quatremère de Quincy (3), M. Cousin, entre les modernes, ont adopté la conception platonicienne du type idéal, en la modifiant plus ou moins, chacun au gré de son système particulier. Nous examinerons, messieurs, ce que nous-mêmes nous en devons penser.

l'*idée normale* quand elle est exprimée ne produit que la régularité ou la condition physique de la beauté; la beauté vient de l'âme.

(1) Schelling, *Sur les arts du dessin*, traduct. de M. Bénard, p. 131. « A chaque chose correspond une idée éternelle qui réside » dans la raison infinie. »

(2) Il y a plus d'une différence entre le type idéal ou l'exemplaire de Platon et l'idéal tel que Hegel le conçoit. Cependant Hegel place au-dessus et en dehors du réel, au moins à titre de représentation dans l'esprit, une certaine idée telle, que si la nature la réalise, elle fait bien : le passage suivant me paraît très-explicite à cet égard : « Le but de l'art (quand il cherche l'idéal) est de saisir » l'objet dans sa généralité et de laisser de côté dans la représentation » tout ce qui, pour l'expression de l'idée, serait purement indiffé- » rent. L'artiste par conséquent ne prend pas, quant aux formes et » aux modes d'expression, tout ce qu'il trouve dans la nature, et parce » qu'il le trouve ainsi; mais s'il veut produire de la véritable poésie, » il saisit seulement les traits vrais, *conformes à l'idée de la chose*, » et s'il prend la nature pour modèle, ce n'est pas parce qu'elle a » fait ceci ou cela, de telle ou telle façon, mais parce qu'elle l'a » bien fait. Or ce *bien* est quelque chose de plus élevé que le réel » lui-même tel qu'il s'offre à nos sens. » (Hegel, *Esthétique*, t. I. *Du Beau dans l'art ou de l'idéal*, p. 140 de la traduction de M. Bénard.) Ce quelque chose qui est l'idée de l'objet, et qui est plus élevé que réel, ce quelque chose qui sert de règle à la nature, et aussi de modèle, quand elle fait bien, ressemble beaucoup au type platonicien.

(3) Quatremère de Quincy, qui n'était pas métaphysicien, mais qui comprenait très-bien la métaphysique de l'art, se montre disciple intelligent de Platon quand il écrit les lignes suivantes :

« Le mot idéal joint au mot *beau*, exprime par conséquent, » même en vertu de son étymologie, cette beauté que l'art sans » doute rend visible, mais plus particulièrement encore à l'âme, » à l'entendement, au sentiment et aux yeux de l'esprit, qu'à

Après la beauté physique et bien au-dessus, Platon place la beauté de l'âme. « L'âme, dit-il, est la plus » parfaite des choses qu'ait formées l'être parfait (1). » Rien n'est plus beau qu'un être intelligent et il » n'y a pas d'intelligence sans âme (2). » Et comment l'âme est-elle belle? Par la vertu. « La vertu » est donc comme la santé, la beauté, la bonne dis- » position de l'âme (3). » Et la vertu elle-même, c'est « la ressemblance à Dieu par la justice, la sain- » teté et la sagesse, dans la mesure de nos forces (4). » Au prix de la beauté de l'âme, celle du corps est peu de chose (5). « C'est déshonorer l'âme de la façon la » plus réelle et la plus complète que de préférer la » beauté à la vertu ; car cette préférence donne au » corps l'avantage sur l'âme, ce qui est contre toute » raison, puisque rien de terrestre ne doit l'em- » porter sur ce qui vient du ciel (6). » « Enfin une » âme belle, quoique accompagnée de peu d'agré-

» l'organe matériel; il exprime cette beauté dont aucun modèle » isolé ne peut être le type, dont aucun individu ne peut fournir » l'image complète, et à laquelle l'artiste n'arrive que par la puis- » sance d'*idéer.* » (Quatremère de Quincy, *Essai sur l'idéal dans les arts du dessin*, p. 20.)

(1) Platon, *Timée*, H. E. p. 37 ; traduction de M. Cousin, t. XII, p. 128.

(2) *Ibid.*, H. E., p. 30 ; *ibid.*, p. 120.

(3) *Républ.*, liv. IV, H. E., p. 444 ; traduction française, t. IX, p. 246.

(4) *Théétète*, H. E., p. 176 ; traduction française, t. VI, p. 133.

(5) *Banquet*, H. E., p. 210 ; traduction française, t. VI, p. 315.

(6) *Lois*, H. E., p. 727 ; traduction française, t. VII, p. 256.

» ments extérieurs, doit suffire pour attirer notre » amour et nos soins (1). »

Quel langage, messieurs, quelle élévation, et à quelle époque, et au milieu de quels vices! Ce n'est pas cependant que Platon ait ignoré de quelles grâces un corps d'une beauté accomplie peut revêtir une belle âme. Écoutez-le plutôt : « Le plus beau des » spectacles pour quiconque pourrait le contempler, » ne serait-il pas celui de la beauté de l'âme et de » celle du corps unies entre elles et dans leur par- » faite harmonie (2)? » Mais il ne pense pas, comme l'ont pensé depuis Hegel et ceux qui le suivent, que le beau n'existe pas tant qu'il n'est pas visible et qu'il ne soit que la manifestation sensible de l'idée (3). Il pense que la beauté physique et la beauté spirituelle ont chacune leur existence à part, et que, réunies, elles composent une troisième espèce de beauté qui est ce que nous appelons la beauté humaine. Qui a raison, est-ce Platon éloquemment imité par Plotin son disciple, est-ce Hegel soutenu par ses habiles adhérents? Question intéressante que

(1) *Banquet*, H. E., p. 210 ; traduction française, t. VI, p. 31.

(2) *Républ.*, liv. III, H. E., p. 402 ; traduct. franç., t IX, p. 160.

(3) Hegel, *Cours d'esthétique*, traduction de M. Bénard, t. I, p. 85. — M. A. Pictet, *Du Beau dans la nature, etc.*, p. 126. « En » faisant rentrer le beau directement dans l'absolu, on le fait dispa- » raître dans un océan de lumière où tout vient se confondre. Il fau- » drait alors lui donner un autre nom, car, encore une fois, le beau » est avant tout *phénomène*, et il cesse d'être beau quand il n'est » plus qu'intelligible. »

nous discuterons ensemble, mais sur laquelle on a bien de la peine à ne pas se ranger de l'avis de Platon.

Il me paraît aussi très-difficile de ne pas dire avec lui que Dieu, le Dieu invisible, le Dieu purement intelligible, soit en même temps l'absolue beauté. Il y a dans le *Banquet* de Platon une page sublime qui a été cent fois citée, cent fois célébrée, qui passe pour le triomphe même de la philosophie sur l'anthropomorphisme païen (1). Cette page, que je lirai et que je commenterai ici, quand le moment sera venu, ne serait-elle donc qu'une brillante erreur poétique? Eh quoi! de ce que Dieu est invisible, s'ensuit-il de là que la beauté ne saurait lui être attribuée? Ne puis-je la concevoir en lui qu'à la condition ou bien de réaliser une abstraction où la beauté s'évanouit, ou bien d'imaginer des formes trop étroites pour contenir son infinitude, ou bien enfin de renoncer bientôt à ma raison pour laisser un amour enthousiaste me jeter tout éperdu dans cette ivresse aveugle de l'extase mystique où Plotin croyait ne faire qu'un avec Dieu lui-même (2)? Et pour échapper à tous ces dangers dois-je croire que

(1) *Banquet*, H. E., p. 211; traduct. franç., t VI, p. 316.

(2) Plotin, VI[e] *Ennéade*, liv. VIII, ch. xv; édit. Teubner, t. II, p. 166-167. « Dieu est à la fois l'objet aimable et l'amour; il est » l'amour de lui-même: car il n'est pas beau autrement que par » lui-même et en lui-même. Et il ne peut être avec soi qu'autant » que ce qui est avec, et ce avec quoi il est, se confondent en un » seul et même..... Une fois montés jusqu'à ce principe et devenus

Dieu n'est beau que lorsque, selon les doctrines hardies et vigoureuses, mais excessives des panthéistes, il a revêtu le monde comme sa forme sensible?

En dehors de toutes ces voies périlleuses, il y en a une qui est la bonne et que Platon a suivie. Faire voir qu'il ne s'est point égaré, au moins dans les principes les plus élevés de sa doctrine, ce sera entrer forcément dans le domaine de la théodicée et de la métaphysique. C'est ainsi, messieurs, que le problème du Beau, loin d'être une matière à *faciles* causeries, est une question qui tient aux entrailles mêmes de la philosophie, et dont la discussion exige toutes les forces de la réflexion.

Le Dieu de Platon est le principe suprême de la beauté : il l'est à titre de modèle des âmes qui sont belles non en tant qu'âmes, mais en tant qu'elles lui ressemblent; il l'est à titre d'intelligence, contenant les types éternels de tous les genres; il l'est enfin à titre de cause excellente, et parce que, père plein de bonté et exempt d'envie, il a voulu que toutes choses fussent autant que possible semblables à lui (1). Tout dans cette théorie ne sera pas à louer. Le Dieu

» Lui tout en repoussant tout le reste, que pourrions-nous dire de » l'état où nous serions si ce n'est que nous sommes plus que libres, » plus qu'indépendants? » (Trad. de M. B. Saint-Hilaire, *De l'école d'Alexandrie*, p. 290-291.)

(1) *Timée*, H. E., p. 29; traduct. franç., t. XII, p. 119.

de Platon ressemble peut-être un peu trop à un artiste et même à un sculpteur imposant à la matière les conceptions de son génie. Le redoutable problème de la création n'est pas résolu dans Platon, je le sais, et la philosophie actuelle aurait mauvaise grâce à lui en faire un trop grand crime. L'esprit de système, qui égare les génies les plus puissants, lui a suggéré des hypothèses que son bon sens n'approuvait pas toujours. Il ne connaissait pas assez la nature pour expliquer comme on saurait le faire aujourd'hui les beautés du monde physique. Il a trop souvent sacrifié la beauté individuelle à la beauté en général qui, au vrai, n'existe vivante que dans les individus. Nous respecterons assez son génie et la vérité pour ne pas tout admirer en lui. Mais nous ne serons que justes en proclamant qu'il a mis en pleine lumière, et chacune à son rang, les causes essentielles du beau dans le monde moral et dans le monde physique.

Il y a donc dans les dialogues de Platon, une théorie du beau. Il me reste à vous faire voir qu'il s'y trouve aussi une théorie de l'art qui en est comme la conséquence.

Comment l'homme reçoit-il la divine impression du beau? Par quelles facultés peut-il le concevoir et l'aimer? Comment devient-il poëte et artiste, c'est-à-dire capable de reproduire au dehors ce beau qu'il a conçu? Son procédé doit-il être l'imitation ou l'ex-

pression? son modèle le réel, ou l'idéal, ou l'un et l'autre à la fois?

Selon Platon, chacun le sait, la vie actuelle n'est pour l'homme qu'une seconde existence. Pendant la première, son âme heureuse au milieu des immortels contemplait à loisir le vrai, le bien, le juste, le beau, toutes ces choses éternelles qui font de Dieu un véritable Dieu en tant qu'il est avec elles. Tombée sur la terre, elle a perdu pour un temps le souvenir des objets dont le spectacle la ravissait autrefois. Mais aussitôt qu'ici-bas elle aperçoit quelque belle et céleste créature, soudain se réveille en elle la mémoire de l'absolue beauté. Elle se prend alors d'amour pour l'image imparfaite du beau, et, dans son enthousiasme, elle voudrait par ses discours, par ses conseils, par ses soins, rendre l'âme qu'elle aime de plus en plus semblable à l'essence du beau toujours présente à sa pensée (1). Cet amour de la beauté divine excité par l'humaine beauté, fait bientôt naître la poésie, « car l'amour » est un poëte si habile, qu'il rend poëte qui il » veut (2). » Poésie signifie invention ou création. On donne le nom de poëtes et d'artistes à tous ceux qui sont doués du génie de l'invention (3). Le poëte est donc essentiellement créateur. Mais il est inca-

(1) *Phèdre*, H. E., p. 253; traduct. franç., t. VI, p. 64.
(2) *Banquet*, H. E., p. 196; traduct. franç., t. VI, p. 286.
(3) *Banquet*, H, E., p. 209; traduct. franç., t. VI, p. 312.

pable de chanter avant que le délire de l'inspiration arrive (1). Sans cette poétique fureur, quiconque frappe à la porte des Muses, s'imaginant à force d'art se faire poëte, reste toujours loin du terme où il aspire, et sa poésie froidement raisonnable s'éclipse devant les ouvrages inspirés (2).

A part la théorie de la réminiscence, qui n'est qu'une hypothèse, il est impossible de définir dans un langage plus inspiré l'action du beau sur l'âme humaine et l'inspiration créatrice qu'il y allume. Le caractère de cette inspiration c'est qu'elle vise à un but très-élevé, et dans la poursuite duquel l'âme est absolument désintéressée.

Mais le délire et la fureur sont-ils les seules facultés de l'artiste, et faut-il prendre au sérieux les paroles de Platon, lorsqu'il dit en souriant à un rapsode vaniteux qu'il veut humilier : « Qu'en » ôtant la raison aux poëtes, le dieu veut nous » apprendre que ce n'est pas d'eux-mêmes qu'ils » disent des choses si merveilleuses, puisqu'ils sont » hors de leur bon sens, mais qu'ils sont les organes » du dieu qui nous parle par leur bouche (3). » — Non, ce n'est là qu'un propos ironique et, en quelque façon, de circonstance. Autre est le fond, autre est l'esprit de la doctrine. L'artiste par excel-

(1) *Ion*, H. E., p. 534 ; traduct. franç., t. IV, p. 250.
(2) *Phèdre*, H. E., p. 245 ; traduct. franç., t. VI, p. 45.
(3) *Ion*, H. E., p. 534 ; traduct. franç., t. IV, p. 250.

lence, celui que tous les autres doivent chercher à imiter sans espoir de l'égaler jamais, quel est-il? C'est celui qui, « l'œil fixé sur l'Être immuable et se » servant d'un pareil modèle, en reproduit l'idée et » la vertu, et enfante un tout d'une beauté achevée, » tandis que celui qui a l'œil fixé sur ce qui passe, » avec ce modèle périssable ne fera rien de beau (1). » Mais cet œil fixé sur l'être immuable, c'est la raison concevant l'idéal que les sens cherchent en vain; c'est la raison toujours active en Dieu et maîtresse de son objet, mais toujours faible et vacillante en l'homme, si la méthode et le travail ne la font se surpasser elle-même. La raison et l'étude sont donc aussi nécessaires à l'artiste que l'amour du beau et l'inspiration qui en naît.

Quant au modèle que l'artiste doit se proposer de reproduire, on vient de le voir, c'est l'idéal invisible. Ce n'est pas qu'il lui soit permis de mépriser la réalité; loin de là, il y portera ses premiers regards, pourvu qu'elle soit belle. Seulement il se gardera bien de s'y tenir et surtout de s'y attacher. Il s'en servira pour éveiller dans son imagination des formes à la fois exactes et belles, et ces formes elles-mêmes ne seront sous sa plume, sous son ciseau ou sous son crayon, qu'un moyen d'exprimer l'âme, l'âme émue, l'âme agissante, l'âme pensante, l'âme vivante

(1) *Timée*, H. E., p. 28; traduct. franç., t. XII, p. 116.

enfin, tantôt heureuse, tantôt en proie à la souffrance ou en lutte avec le malheur, mais jamais avilie, jamais dégradée.

Cette théorie, que je compose de fragments empruntés aux plus grands dialogues de Platon, ne renferme-t-elle pas la philosophie complète de l'art? N'y voyez-vous pas la doctrine si vraie et si féconde de l'expression, le génie concilié avec la raison, l'inspiration avec le travail, la réalité avec l'idéal, le visible avec l'invisible? Et s'il en est ainsi, si je vous prouve, les textes en main, que telle est bien la doctrine de Platon, me serai-je trop avancé en vous disant que le disciple divin de Socrate est le fondateur de l'Esthétique, comme Aristote est le fondateur de la Logique?

Mais j'entends ceux qui connaissent *la République* et *les Lois* soulever contre ce que je viens de dire de graves objections. Que faites-vous, me disent-ils, de cette doctrine de l'imitation si longuement développée au Xe livre de *la République*, et dirigée d'une main caressante et meurtrière à la fois contre Homère, contre les tragiques et contre les peintres? Avez-vous oublié ces peintres comparés à un miroir, ces poëtes tragiques traités d'admirateurs ignorants se livrant à un badinage d'enfants, et inférieurs à un menuisier qui fabrique un lit ou à un sellier qui fait une bride et à un forgeron qui façonne un mors? Et enfin que pensez-vous de tous ces artistes poliment

éconduits, quoiqu'ils aient produit des chefs-d'œuvre, ou obligés de subir des conditions qui seraient la mort même de l'art (1)?

Voici, messieurs, ce que je répondrai :

L'argumentation contenue dans le X[e] livre de *la République* est en parfait accord avec la philosophie de l'idéal, puisque Platon y réprouve catégoriquement le procédé de l'imitation pure et simple, lequel n'est au fond que le réalisme. Jusque-là, Platon est dans le vrai. Mais où son tort commence, c'est lorsqu'il enveloppe, ou semble envelopper dans la foule des imitateurs, Homère qu'il rend paternellement responsable des erreurs de l'art grec, et les tragiques dont les œuvres nous paraissent justement éclairées d'un reflet de la beauté. Comment Platon s'est-il donné à lui-même un tort aussi grave?

Il faut distinguer, pour s'en rendre compte, deux côtés dans l'œuvre de Platon : le côté spéculatif et le côté pratique ou politique. Sa théorie spéculative du beau est la plus libérale qui se puisse imaginer. Sa théorie politique au contraire eût été fatale à la poésie. C'est que la poésie en Grèce était dans un rapport intime avec la religion, la morale et l'éducation. Homère, Hésiode, et ceux qui les répétaient, étaient les instituteurs religieux de la jeunesse. Or, si leurs poëmes sont inoffensifs aujourd'hui, ils ne

(1) *République*, liv. X, tout entier.

l'étaient pas à Athènes; s'il nous est permis d'y prendre ce qui est beau et de laisser le reste, les Grecs n'avaient pas la même liberté. Ils étaient condamnés à subir, au moins dans leur jeunesse, l'influence des exemples étranges que les dieux de l'Olympe donnaient à leurs dévots. Il n'eût pas été digne de Platon de consacrer sans réserves de tels enseignements. Mais comme l'élément poétique et l'élément religieux étaient indissolublement unis, Platon ne put toucher à l'un sans porter à l'autre une profonde atteinte. Si ce fut une faute, en la commettant, Platon eut pour complice involontaire la tradition nationale, qui avait trop complétement identifié la religion et l'art.

Platon n'ignore pas, il a dit au contraire avec une grâce exquise, que le poëte est un être léger, ailé et sacré (1). Ce qui est sacré a droit au respect, et c'est pourquoi le poëte n'est éloigné de la cité idéale qu'après avoir été parfumé et couronné de bandelettes. Mais ce qui est ailé a besoin, pour prendre son vol, d'air, d'espace et de liberté; et ce qui est léger ne veut être contenu que d'une main légère. Alors, pourquoi ces entraves que Platon a imposées à l'art? C'est que, tout en plaçant le bien sur les plus hauts sommets de la dialectique, en l'élevant même au-dessus de l'être et de l'essence, en l'appe-

(1) *Ion*, H. E., p. 534; traduct. franç., t. IV, p. 250.

lant du grand nom de cause, Platon considérait le bien comme la beauté absolue elle-même, à ce point que, dans le Philèbe, le beau va se perdre dans l'essence même du bien. Platon ne pouvait donc admettre qu'en visant au beau on pût atteindre ce qui n'était pas le bien, malheur qui plus d'une fois était arrivé à l'art grec. Le fond, le sens excellent de sa doctrine, c'est que l'art qui marche à l'encontre ou en sens inverse du bien, est un art perverti, corrupteur des âmes, et sûr de trouver son châtiment dans sa faute même. Mais si Platon eût été moins préoccupé des écarts de la poésie et, en général, des erreurs de l'anthropomorphisme grec, il n'eût pas été si sévère ; il eût admis dans sa république d'autres ouvrages de poésie que les hymnes à l'honneur des dieux et les éloges des grands hommes ; il eût développé son idée si féconde de l'étroite parenté ou plutôt de l'identité substantielle du bien et du beau, en lui donnant son ampleur naturelle ; il eût dit que l'art ne saurait jamais être ni un instrument, ni un moyen ; qu'il n'est impunément le serviteur de personne, si ce n'est du beau, son unique maître ; que s'il reconnaît et sert fidèlement celui-là en prenant le bien pour guide, mais non pour but, le bien, le juste et le saint sont par là même servis ; que si, au contraire, l'art veut traduire exactement le bien et produire directement la vertu quand son rôle et sa puissance se réduisent à faire resplendir l'éclat du

bien et du vrai, il nous apporte alors la formule au lieu de la forme, l'idée au lieu de l'idéal, l'abstraction au lieu de la beauté, la leçon au lieu de l'émotion esthétique; il nous laisse froids, déçus, mécontents, et trahit ainsi à la fois les intérêts de la beauté et ceux de la morale.

Toutefois, s'il n'a pas dit ces choses, sa théorie générale les suggère à l'esprit, parce qu'elles en émanent. Mais ce qu'il a proclamé avec une netteté parfaite, c'est que le beau n'est pas l'utile au sens matériel ou égoïste de ce mot. Ce n'est pas à son école que l'artiste apprendra jamais par quels artifices, par quels expédients on enlève en peu d'années le succès et la fortune. Ces expédients étaient à l'usage des rhéteurs tels que Protagoras et Hippias, et l'on sait quel souverain mépris Platon professait pour cette race d'hommes. Quand il parle du beau, il a bien soin de l'opposer à tout ce qui est ou apporte avec soi le bien-être. « Ce qui peut donner du prix » à cette vie, fait-il dire à Diotime, c'est le spectacle » de la beauté éternelle. Auprès d'un tel spectacle, » que seraient l'or et la parure (1). » — « La vie » d'un homme qui connaît les belles choses, mais » qui ne connaît pas le beau, cette vie n'est pas une » réalité, ce n'est qu'un rêve (2). » Et que l'ar-

(1) *Banquet*, H. E, p. 211 ; traduct. franç., t. VI, p. 317.
(2) *République*, liv. V, H. E, p. 476; traduct. franç., t. IX, p. 311.

tiste ou tel autre, quel qu'il soit, ne dise pas trop haut que le premier devoir d'un père est d'amasser des trésors pour sa famille ; Platon répondrait dans son noble langage : « Ce n'est pas des monceaux » d'or, mais un grand fonds de pudeur qu'il faut » laisser à ses enfants (1). » Quand enfin Platon prie la divinité par la bouche de Socrate son maître, que pensez-vous qu'il lui demande? Beaucoup de beauté morale; et de richesse, peu. « Donnez-moi, » dit-il, la beauté intérieure de l'âme. Quant à l'ex- » térieur, je me contente de celui que j'ai, pourvu » qu'il ne contredise pas l'intérieur. Que le sage me » paraisse riche, et que j'aie seulement autant d'or » qu'un sage peut en supporter et en employer. »

Tels sont les principes qui résument la théorie platonicienne de l'Art. De ces principes nous verrons sortir, soit qu'elles en découlent naturellement, soit que Platon les en ait lui-même déduites, des conséquences applicables à chacun des arts en particulier, à la sculpture et à la peinture, à la danse et à la musique, à la poésie épique et à la poésie lyrique, à la tragédie et à la comédie et enfin à l'éloquence. Ce sera un travail long et délicat, où de grandes précautions seront nécessaires pour laisser à la doctrine sa physionomie antique, tout en reconnaissant combien elle était nouvelle quand elle parut. Nous insis-

(1) *Lois*, liv. V, H. E., p. 729; traduct. franç., t. VII, p. 259.

terons sur les *Dialogues* où Platon a tracé en maître de génie le modèle idéal de l'orateur. Dans le *Phèdre* d'abord, dans le *Gorgias* plus tard, dans le *Ménexène* et ailleurs encore, le grand art de l'éloquence est compris, analysé, décrit, institué si je puis dire, avec tant d'intelligence, de force et de souveraine autorité, que toutes les rhétoriques ont là leur source. Je n'examinerai pas aujourd'hui cette partie de l'œuvre de Platon. Mais relisez d'avance, messieurs, le *Phèdre* et le *Gorgias*. Là, sous le tissu tantôt souple et brillant du dialogue, tantôt serré et ferme d'une sévère discussion, c'est toujours la théorie de la beauté idéale qui se développe. Le plus souvent elle ne se laisse voir qu'à demi, voilée par cette prose simple et pure, comme les Parques de Phidias par leurs draperies légères; mais quelquefois elle jette son vêtement et apparaît tout à coup dans l'imposante nudité de la vérité philosophique. C'est alors qu'il est évident qu'entre le beau et le juste, pas plus qu'entre le beau et le bon, il ne peut y avoir de séparation, encore moins d'antagonisme; que ces choses divines sont distinctes, mais unies, mais amies, comme les rayons d'un même astre. Là, nous lisons et nous lirions cent fois avec une émotion toujours nouvelle et toujours salutaire, que l'injustice est laide et mauvaise, que la justice est bonne, au contraire, et célestement belle, et que l'orateur parfait est celui qui, l'œil fixé sur la justice absolue, a com-

mencé par y conformer son âme et s'efforce ensuite de conformer à ce type excellent l'âme de ses auditeurs. Quelle philosophie, combien grave et austère, mais combien attrayante et humaine ! Quel génie que celui qui, non-seulement nous fait sentir que l'injustice est, pour l'âme qui la commet, le malheur suprême, mais qui nous convainc qu'il est bon au coupable d'être puni, et qui nous montre enfin dans le châtiment, pieusement accepté, autant de mérite que dans la justice, autant de bonheur, autant d'ordre, autant de beauté !

Je ne sais si je m'abuse, messieurs, et si je cède trop aisément au charme de cette philosophie qui est à la fois un discours et un chant ; mais l'autorité de Platon m'impose, et je suis tout à fait son disciple quand il attribue à la beauté tant d'influence sur les âmes humaines, qu'il n'oublie jamais de revêtir de cette splendeur la justice et la vertu qu'il veut nous faire aimer. Il n'est pas question ici de mettre témérairement le pied dans le précipice du mysticisme. Non : le mysticisme est un platonisme égaré.

Mais n'est-il pas certain que le Beau aime, cherche, appelle à lui tous les hommes, qu'il se répand sur tous les hommes, comme l'éclat du jour, sans avoir besoin de se partager? N'est-il pas vrai qu'il ne se consomme pas, qu'il ne porte pas intérêt, et qu'ainsi, il ne divise pas les hommes, mais qu'au

contraire il les rapproche et les unit (1)? Un bel objet, aux lieux où il est placé appartient à tous, fait le bonheur de tous, et les plus ennemis se surprennent à l'admirer ensemble. « Le Beau, a dit M. Jouffroy, exclut tout travail, toute rivalité, par conséquent toute injustice envers les autres, tout dommage envers nous-mêmes. Personne ne travaille pour voir le soleil; personne n'est jaloux de cette vue; personne n'en vole la perspective à son voisin, personne ne se ruine pour le voir (2). » Sans doute la contemplation du Beau ne saurait remplir l'existence, dont le but est le devoir. Mais

(1) M. Guizot, *Etudes sur les beaux-arts en général* (Paris, 1855), préface, p. 1. « L'étude des arts a ce charme incomparable qu'elle est absolument étrangère aux affaires et aux combats de la vie. Les intérêts privés, les questions politiques, les problèmes philosophiques divisent profondément et mettent aux prises les hommes. En dehors et au-dessus de toutes ces divisions, le goût du beau dans les arts les rapproche et les unit : c'est un plaisir à la fois personnel et désintéressé, facile et profond, qui met en jeu et satisfait en même temps nos plus nobles et nos plus douces facultés, l'imagination et le jugement, le besoin d'émotion et le besoin de méditation, les élans de l'admiration et les instincts de la critique, nos sens et notre âme. Et les dissentiments, les débats auxquels donne lieu un mouvement intellectuel si animé et si varié, ont ce singulier caractère qu'ils peuvent être très-vifs sans grande âpreté, que leur vivacité ne laisse guère de rancune, et qu'ils semblent adoucir les passions mêmes qu'ils soulèvent. Tant le beau a de puissance sur l'âme humaine, et efface ou subordonne, au moment où elle le contemple, les impressions qui troubleraient les jouissances qu'il lui procure! »

Je n'ai pu résister au plaisir de transcrire ici cette page tout entière, non-seulement parce qu'elle répond à ma pensée et vient à son secours, mais parce qu'il me semble qu'elle produit sur l'âme et l'esprit du lecteur l'effet salutaire qu'elle décrit.

(2) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, V[e] leçon, p. 33.

elle l'élève et l'épure; elle l'ennoblit et la console. Les artistes qui ont reçu d'en haut le talent ou le génie, doivent aux autres hommes moins richement doués, cette volupté pure et désintéressée, cette douce consolation, et ces occasions d'aimer ensemble la même beauté, qui peuvent naturellement devenir des occasions de s'aimer les uns les autres.

Que les artistes et les poëtes apprennent donc de Platon ce que c'est que le Beau, comment on le découvre et comment on l'exprime. Il leur dira ce que leurs facultés créatrices peuvent puiser d'énergie dans l'étude de l'âme et dans la fréquentation assidue et religieuse de l'idéal. La voie qu'il leur trace, les grands maîtres, après l'avoir trouvée par un sublime instinct, l'ont suivie avec une infatigable ardeur. Ce temps et ces loisirs dont Phidias avait toujours besoin, il les consacrait non pas seulement à parfaire ses ouvrages, mais à les méditer, et c'est dans sa pensée qu'il cherchait le visage de ses dieux. Léonard de Vinci travaillait avec lenteur, toujours mécontent de ses ouvrages, qu'il retouchait cent fois. Comme les anciens, il a voulu mettre le beau idéal jusque sur le masque terrible de Méduse. Il a dit lui-même de sa plus belle tête de Christ, que ce n'était pas sur la terre qu'il avait trouvé ce type adorable (1). Michel-Ange, fougueux et indomptable,

(1) « Il existe encore plusieurs études des têtes de Jésus et des

lui que des études profondes avaient rendu si prodigieusement sûr de sa main, chargé d'exécuter le tombeau de Jules II (1), médita son sujet pendant plusieurs mois avant de tracer un seul des contours de son œuvre. Il a rarement rencontré l'idéal (2); mais il le connaissait, il y aspirait de toute la puissance de son âme, témoin un passage de ses œuvres poétiques où il dit avec feu : « Il est téméraire, il est » absurde, celui qui prétend obtenir de ses sens ce » type de beauté qui émeut et emporte jusqu'au ciel

» apôtres dessinées au crayon par Léonard de Vinci; celle de Jésus » est au Brera, à Milan: cette feuille de papier, salie et déchirée, est » l'une des plus précieuses reliques des beaux-arts; je ne sache pas » qu'aucun crayon ait jamais produit rien de plus divin que cette » tête de Christ. » « Ce n'était pas sur la terre, dit-il lui-même, » qu'il avait cherché ce type. » (J. Coindet, *Histoire de la peinture en Italie*, p. 63. Paris, 1856.)

Vasari, dans ses *Vies des peintres*, etc., édit. de Florence, 1568, t. III, p. 6, dit que Léonard de Vinci, après avoir peint la Cène, laissa la tête du Christ imparfaite, désespérant de la faire assez belle : « Quella del Christo lascio imperfetta : non pensando poterle dare quella divinatà celeste, che à l'imagine di Christo si richiede. » Et plus bas, page 6 : « Che ancor gli mancava due teste da fare, » quella di Christo, della quale *non voleva cercare in terra*, etc. »

(1) Vasari, édit. citée, t. II, p. 726.—*Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange*, par Quatremère de Quincy, p. 42 et suiv. — *Histoire de la peinture en Italie*, par John Coindet, p. 83.

(2) Michel-Ange a rarement rencontré l'idéal. Cependant il l'a presque atteint deux fois au moins, dans la Naissance d'Eve et dans cette scène si imposante, peinte comme la précédente sur la voûte de la Sixtine, et qui représente « Dieu passant rapidement près du » globe de la terre et animant l'homme en le touchant du bout du » doigt. »

» toute saine intelligence (1). » Je pourrais en moins de mots encore vous montrer dans Raphaël (2) et dans notre Poussin (3) des artistes penseurs et philosophes, le prenant toujours d'un vol platonicien pour s'élever jusqu'à la beauté qu'ils ont représentée. Et voilà pourquoi la pensée ne peut pas plus épuiser le charme de leurs œuvres que le temps les faire vieillir. Voilà pourquoi aussi, quand nous vivons avec elles, non-seulement nous nous sentons toujours en noble ou céleste compagnie, mais encore,

(1) Voici, tout entier, le madrigal de Michel-Ange dont j'ai cité et traduit six vers :

Per fido esempio alla mia vocazione,
Nascendo, mi fu data la bellezza,
Che di due arti m'è lucerna e specchio,
E, s'altro uom crede, è falsa opinione.
Questa sol l'occhio porta a quella altezza
Per cui scolpire e pinger m'apparecchio.
Sono i giudizj temerarj e sciocchi
Ch'al senso tiran la beltà che muove,
E porta al cielo ogni intelletto sano.
Dal mortale al divin non vanno gli occhi
Che sono infermi, e non ascendon dove
Ascender senza grazia è pensier vano.

(*Rime* di Michelagnolo Buonarroti, madrigale VII.)

(2) Il est inutile de reproduire ici la lettre cent fois citée de Raphaël à Balthazar Castiglione. On la trouvera tout au long dans l'histoire de Raphaël par Quatremère de Quincy, appendice, p. 347-348. — Sur la méthode de Raphaël, voyez un article très-intéressant de M. John Coindet dans son *Histoire de la peinture en Italie*, déjà citée.

(3) « Je veux être entendu par mes ouvrages... Nos appétits n'en » doivent point juger seulement, mais aussi la raison. »

(N. Poussin, Lettre à M. Chantelou, du 25 nov. 1647.)

« La peinture est amoureuse du beau parfait; c'est de ce beau

pour emprunter à Plotin (1) une expression digne de son maître, nous sculptons nos âmes à l'image des âmes qui semblent respirer dans les personnages merveilleux, enfants de leur génie.

» accompli qu'elle retrace l'image. La beauté est la reine de » l'art. » (Le même, cité par E. David, *Discours sur la vie et les ouvrages de Poussin.*)

« La peinture, dit encore Poussin, est une image des choses incor- » porelles, rendues sensibles, autant qu'il se peut, par l'imitation » des corps. » (Bellori, *Vite de' Pittori*, p. 462.)

(1) Plotin, 1re *Ennéade*, liv. VI, édit. Teubner, t. I, p. 11. « Mais comment voir toute la beauté d'une âme vertueuse? Rentre » en toi-même et regardes-y; si tu ne te vois point beau toi-même, » fais comme l'artiste fait de la statue qu'il veut rendre belle : il » enlève, il gratte, il rend ce trait plus léger, celui-ci plus pur, » jusqu'à ce qu'il ait donné à sa statue un beau visage. Et toi » aussi de même, enlève tout ce qui est superflu, relève tout ce » qui est obscur; porte la lumière partout, et ne cesse de *ciseler* » *ta propre statue* (μὴ παύσῃ τεκταίνειν τὸ σὸν ἄγαλμα) jusqu'à ce » que brille pour toi la splendeur divine de la vertu, jusqu'à ce que tu » voies la sagesse reposant sur une base sainte et pure. » (Traduction de M. Barthélemy Saint-Hilaire. *De l'Ecole d'Alexandrie*, p. 195.)

TABLE DES MATIÈRES

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

AUBER (Ed.). **Institutions d'Hippocrate,** ou Exposé philosophique des principes traditionnels de la médecine, suivi d'un Résumé historique du naturisme, du vitalisme et de l'organicisme, et d'un Essai sur la constitution de la médecine, par le docteur Ed. Auber. 1 vol. grand in-8 de luxe.......................... 10 fr.

AUBER (Ed.). **Traité de la science médicale** (histoire et dogme), comprenant : 1° un Précis de méthodologie et de médecine préparatoire ; 2° un Résumé de l'histoire de la médecine, suivi de notes historiques et critiques sur les écoles de Cos, d'Alexandrie, de Salerne, de Paris, de Montpellier et de Strasbourg ; 3° un Exposé des principes généraux de la science médicale. 1853, 1 fort vol. in-8.................................. 8 fr.

AUBER (Ed.). **Hygiène des femmes nerveuses,** ou Conseils aux femmes pour les époques critiques de leur vie, 2e édition, 1 vol. grand in-8............ 3 fr. 50

BARTHEZ et RILLIET. **Traité clinique et pratique des maladies des enfants.** 1861, 2e édit. refondue, 2e tirage, 3 vol. in-8.................... 25 fr.

BARTHEZ. **Nouveaux Éléments de la science de l'homme,** par P. J. Barthez, médecin de S. M. Napoléon Ier. *Troisième édition*, augmentée du Discours sur le génie d'Hippocrate, de Mémoires sur les fluxions et les coliques iliaques, sur la thérapeutique des malades, sur l'évanouissement, l'extispice, la fascination, le faune, la femme, la force des animaux ; collationnée et revue par M. E. Barthez, médecin de S. A. le Prince impérial et de l'hôpital Sainte-Eugénie, etc. 2 volumes in-8 de 1010 pages.......................... 12 fr.

BÉRAUD (B. J.) et CH. ROBIN. **Manuel de physiologie de l'homme et des principaux vertébrés,** répondant à toutes les questions physiologiques du programme des examens de fin d'année, par M. Béraud, chirurgien des hôpitaux de Paris, revu par M. Ch. Robin, professeur de la Faculté de médecine de Paris. 1856-1857, 2 vol. grand in-18, 2e édit., entièrement refondue. 12 fr.

Biographie médicale par ordre chronologique, d'après Daniel Leclerc, Éloy, Freind, Sprengel, Dezeimeris, etc. 1855, 2 vol. in-8 à 2 colonnes............. 6 fr.

BOUCHARDAT. **Le Travail,** son influence sur la santé (conférences faites aux ouvriers). 1863, 1 volume in-18............................ 2 fr. 50

BOUCHARDAT et JUNOD. **L'Eau-de-vie, ses dangers,** par M. le professeur Bouchardat et M. H. Junod, pasteur de Saint-Martin (Suisse). 1 vol. in-18, 1864.... 1 fr.

BOUCHARDAT. **Opuscules d'économie rurale,** contenant les engrais, la betterave, les tubercules de dahlia, les vignes et les vins, le lait, le pain, les boissons, l'alucite, la digestion et les maladies des vers à soie, les sucres, l'influence des eaux potables sur le goître, etc. 1851, 1 vol. in-8.................... 3 fr. 50

BOUCHARDAT. **Traité des maladies de la vigne.** 1853, 1 vol. in-8........................ 3 fr. 50

BOUCHARDAT. **Formulaire vétérinaire,** contenant le mode d'action, l'emploi et les doses des médicaments simples et composés prescrits aux animaux domestiques par les médecins vétérinaires français et étrangers, et suivi d'un Mémorial thérapeutique. 1862, 2e édit., 1 vol. in-18............................ 4 fr. 50

DELEUZE. **Instruction pratique sur le magnétisme animal**, précédée d'une Notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur, et suivie d'une Lettre d'un médecin étranger. 1853, 1 vol. in-12. . . . . 3 fr. 50

DELVAILLE (CAMILLE). **Études sur l'histoire naturelle.** Première série contenant : Unité des races humaines. — De l'alimentation par la viande de cheval. — L'œuvre d'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire.—Biographie scientifique du XVIIIe siècle. — Les hommes à queue. 1862, 1 vol. in-18. . . . . 3 fr. 50

DONDERS. **L'astigmatisme** et les verres cylindriques, par Donders, professeur à l'université d'Utrecht ; traduit du hollandais par le docteur H. Dor, médecin à Vevey. 1862, 1 vol. in-8 de 144 pages. . . . . 4 fr. 50

DUBOIS (d'Amiens). **Philosophie médicale**. Examen des doctrines de Cabanis et de Gall. 1845, 1 vol. in-8. 5 fr.

DUBOIS (AMABLE). **Manuel du malade à Vichy**. 1 vol. in-12, 1860. . . . . 2 fr. 50

DU POTET. **Traité complet de magnétisme**, cours en douze leçons. 1856, 3e édit., 1 vol. de 634 pag. 7 fr.

DU POTET. **Manuel de l'étudiant magnétiseur**, ou Nouvelle instruction pratique sur le magnétisme, fondée sur *trente années* d'expérience et d'observations. 1854, 3e édit., 1 vol. gr. in-18, avec 2 figures. . . 3 fr. 50

DURAND-FARDEL. **Traité thérapeutique des eaux minérales** de France et de l'étranger, et de leur emploi dans les maladies chroniques. 2e édit., 1862, 1 vol. in-8 de 774 pages, avec carte coloriée. . . . . 9 fr.

ÉLIPHAS LÉVI. **Dogme et rituel de la haute magie.** 1861, 2e édit., 2 vol. in-8, avec 24 figures. . . 18 fr.

GEOFFROY SAINT-HILAIRE. **Histoire naturelle des mammifères**, comprenant quelques vues préliminaires de l'histoire naturelle, et l'histoire des singes, des makis, des chauves-souris et de la taupe. 1834, 1 vol. in-8. 8 fr.

HIPPOCRATE **Aphorismes latins-français** tirés des documents de la bibliothèque du Roi, par MM. Quenot et Wahu. 1843, 1 vol. in-18 .... 1 fr. 50

JAMAIN. **Nouveau Traité élémentaire d'anatomie descriptive et de préparations anatomiques**, par M. le docteur Jamain, chirurgien des hôpitaux, suivi d'un **Précis d'embryologie**, par M. Verneuil, agrégé et chirurgien des hôpitaux, 2e édition. 1861, 1 vol. grand in-18 de 900 pages avec 200 figures intercalées dans le texte .... 12 fr.

JOLY. **Des générations spontanées**, conférence faite par le professeur Joly dans l'amphithéâtre de l'École de médecine. In-8 .... 50 c.

JOSAT. **De la mort et de ses caractères**. Nécessité de réviser la législation des décès pour prévenir les inhumations précipitées. Ouvrage entrepris sous les auspices du gouvernement et couronné par l'Institut. 1854, 1 vol. in-8 .... 7 fr.

LAFONTAINE. **L'Art de magnétiser**, ou le Magnétisme animal considéré sous les points de vue théorique, pratique et thérapeutique. 1860, 3e édit., 1 vol. in-8, avec figures .... 5 fr.

LERICHE. **De la surdité** et de quelques nouveaux moyens pour constater et guérir cette maladie. 2e édit. 1864. 2 fr.

LÉVEILLÉ. **Histoire de la folie des ivrognes**. 1830, 1 vol. in-8 .... 6 fr.

LUBANSKI. **Guide du poitrinaire** et de celui qui ne veut pas le devenir. 1861, 1 vol. in-18.......... 2 fr.

MACARIO. **Traitement moral de la folie.** 1843, in-4.............................. 1 fr. 50

MACARIO. **Du sommeil, des rêves et du somnambulisme**, dans l'état de santé et de maladie, précédé d'une lettre de M. le docteur Cerise. 1 vol. in-8, 1857. 5 fr.

MAHEUX. **Traité de la stérilité** chez la femme, considérée sous le rapport de ses causes et de son traitement. In-18.............................. 2 fr. 50

MALGAIGNE. **Manuel de médecine opératoire.** 7e édit., 1861, 1 vol. grand in-18.................. 7 fr.

Cette édition a été enrichie de nombreuses statistiques des résultats des opérations, et a été complétement refondue.

MANDON. **Histoire critique de la folie instantanée, temporaire, instinctive**, ou Étude philosophique, physiologique et légale des rapports de la volonté avec l'intelligence, pour apprécier la responsabilité des fous instinctifs, des suicidés et des criminels. 1862, 1 vol. in-8 de 212 pages.................... 3 fr. 50

MÉNIÈRE. **Études médicales sur les poëtes latins.** 1858, 1 vol. in-8....................... 6 fr.

MÉNIÈRE. **Cicéron médecin**, étude médico-littéraire. 1863, 1 vol. in-18................... 4 fr. 50

MOREAU-CHRISTOPHE. **De la mortalité et de la folie** dans le régime pénitentiaire. 1839, br. in-8... 2 fr.

MORIN. **Du magnétisme et des sciences occultes.** 1860, 1 vol. in-8....................... 6 fr.

MUNARET. **Le Médecin des villes et des campagnes.** 4e édit., 1862, 1 vol. gr. in-18......... 4 fr. 50

NÉLATON. **Éléments de pathologie chirurgicale,** 1844-1859, 5 volumes in-8 .... 37 fr.

Les tomes IIIe et IVe se vendent séparément... 12 fr.
Le tome Ve et dernier se vend séparément.... 9 fr.

NETTER. **Lettres sur la contagion.** 1864, in-8 de 40 pages .... 1 fr. 50

OLLIVIER (CLÉMENT). **Histoire physique de la femme.** 1857, 1 vol. in-8 .... 5 fr.

PADIOLEAU. **La médecine morale** dans le traitement des maladies nerveuses. Ouvrage couronné par l'Académie impér. de médecine. 1864, 1 vol. in-18. 4 fr. 50

POINTE. **Hygiène des colléges** (autorisée par le conseil de l'Université). 1846, 1 vol. in-18....... 4 fr. 50

POUGENS. **Dictionnaire de médecine et de chirurgie pratiques** mises à la portée des gens du monde, ou moyens les plus simples et les mieux éprouvés de traiter toutes les infirmités humaines, et contenant les conseils pour conserver la santé. 2e édit., 1820, 4 vol. in-8. 1 fr.

SHRIMPTON. **La Guerre d'Orient**, l'armée anglaise et miss Nightingale. 1 vol. in-8............... 2 fr.

SPURZHEIM. **Essai philosophique sur la nature morale et intellectuelle de l'homme.** 1820, 1 vol. in-8 .... 4 fr. 50

SPURZHEIM. **Essai sur les principes élémentaires de l'éducation.** Paris, 1822, 1 vol. in-8... 3 fr. 50

THÉVENIN (ÉVARISTE). **Hygiène publique**, résumé de dix ans de travaux au conseil de salubrité, de 1849 à 1858. 1 vol. in-18, 1863............. 2 fr. 50

VELPEAU et BÉRAUD. **Manuel d'anatomie chirurgicale, générale et topographique**, par M. Velpeau, membre de l'Institut, professeur à la Faculté de médecine de Paris, et M. Béraud, chirurgien des hôpitaux. 2e édition, 1862, 1 vol. in-18 de 622 pages... 7 fr.

VIRCHOW. **Des Trichines**, et des maladies qu'elles occasionnent, à l'usage des médecins et des gens du monde, par le professeur Virchow (de Berlin), traduit de l'allemand par M. E. Onimus. 1 vol. in-8, avec 5 figures et une planche lithographique.................. 2 fr.

WOILLEZ (Madame). **Les Médecins moralistes**, code philosophique et religieux extrait des écrits des médecins anciens et modernes, notamment des docteurs français contemporains, avec un Discours préliminaire de feu le professeur Brachet (de Lyon), et une Notice par le docteur Descuret. 1862, in-8..................... 6 fr.

ZIMMERMANN. **De la solitude**, des causes qui en font naître le goût, de ses inconvénients, de ses avantages, et de son influence sur les passions, l'imagination, l'esprit et le cœur; traduit de l'allemand par M. Jourdan. Nouvelle édition, 1840, in-8................ 3 fr. 50

JOURNAL DE L'ANATOMIE ET DE LA PHYSIOLOGIE

NORMALES ET PATHOLOGIQUES DE L'HOMME ET DES ANIMAUX

Rédigé par M. Charles Robin.

Paraissant tous les deux mois par fascicules de 7 feuilles avec planches.

Un an, pour la France........ 20 francs.
— pour l'étranger....... 24 —

REVUE DES COURS LITTÉRAIRES.

Littérature. — Philosophie. — Théologie. — Éloquence. — Histoire. — Législation. — Esthétique. — Archéologie.

REVUE DES COURS SCIENTIFIQUES.

Physique. — Chimie. — Botanique. — Zoologie. — Anatomie. Physiologie. — Géologie. — Paléontologie. — Médecine.

Ces deux journaux reproduisent les cours des Facultés de Paris, des départements et de l'étranger, et paraissent tous les samedis depuis le 5 décembre 1863.

On peut s'abonner séparément à la partie littéraire ou à la partie scientifique.

PRIX DE CHAQUE JOURNAL ISOLÉMENT.

	Six mois.	Un an.
Paris	8 fr.	15 fr.
Départements	10	18
Étranger	12	20

PRIX DES DEUX JOURNAUX RÉUNIS.

Paris	15 fr.	26 fr.
Départements	18	30
Étranger	20	35

L'abonnement part du 1er décembre et du 1er juin de chaque année.

Paris. — Imprimerie de E. Martinet, rue Mignon, 2.

Paris.— Imprimerie de E. Martinet, rue Mignon, 2.

